Ștefan Munteanu

LIMBA ROMÂNĂ artistică

Editura științifică și enciclopedică

Ştefan Munteanu

Limba română artistică

Studii

Editura ştiinţifică şi enciclopedică
Bucureşti
1981

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: VASILE SOCOLIUC

Redactor: GABRIELA DANȚIȘ
Tehnoredactor: MARILENA DAMASCHINOPOL

Coli de tipar: 17. Bun de cules 19. 01. 1981

Întreprinderea Poligrafică Cluj
B-dul Lenin 146, Republica Socialistă România
Comanda nr. 480

Scanned with OKEN Scanner

Cuprinsul

Cuvînt înainte 5
Preliminarii la o istorie a limbii române artistice 7

I. Precursorii
Un deschizător de drumuri: I. Heliade Rădulescu 21
Limbă literară şi limbă poetică în opera lui V. Alecsandri . . 42

II. Epoca marilor clasici
Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor 61
Luceafărul. Consideraţii asupra artei literare 86
Valori stilistice ale limbii populare în opera lui Ion Creangă . 104
Expresia clasicismului în opera lui I. L. Caragiale 123

III. O nouă etapă în evoluţia mijloacelor de expresie artistică
Sinonimia lexicală în limba artistică a lui Mihail Sadoveanu . 141
Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu . . 171

IV. Creatorii limbii artistice moderne
Poetica sfărîmării vechilor canoane: Tudor Arghezi . . . 189
Atmosferă şi stil în poezia lui G. Bacovia 212
Implicaţii folclorice şi stil ermetic în limba poetică a lui Ion Barbu 228
O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga . . . 249
Indice de autori 269

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

Paginile acestei cărți însumează o parte din articolele publicate de autor în anii din urmă cărora li s-au adus completări și li s-au adăugat contribuții inedite.

Pentru că nu toți scriitorii au avut un rol egal în evoluția limbii române artistice, au fost selectați numai aceia care reprezintă, după opinia autorului, momente culminante sau caracteristice ale unei epoci sau ale unui curent. Alegerea implică, de bună seamă, și o anumită opțiune în ierarhizarea valorilor stilistice ale scriitorilor luați în discuție. Punctul de vedere teoretic, formulat în primul capitol, îndreptățește însă convingerea că aplicarea unei astfel de metode este în stare să călăuzească cercetarea diacronică pentru a se ajunge la crearea unei imagini a progresului estetic al limbii române, realizat prin contribuția unor scriitori reprezentînd direcții stilistice foarte variate. Din acest motiv, tabloul compus din elemente, în aparență distincte, se întregește și se unifică numai dacă privirea care îl îmbrățișează descoperă, dincolo de părțile lui alcătuitoare, prezența fazelor de tranziție, asimilate și integrate pe un plan estetic superior în operele marilor creatori de artă literară. Momentele capitale din evoluția estetică a limbii noastre sînt, așadar, în bună măsură, produsul și expresia acestui proces, ale cărui etape premergătoare și intermediare s-au revărsat și s-au cristalizat în monumente de limbă artistică. Numele scriitorilor pe care lucrarea de față nu le-a putut consemna rămîn în umbră, dar nu și străine de creația acelora care au înălțat graiul româ-

Scanned with OKEN Scanner

nesc prin talentul lor și experiența predecesorilor pe treptele de sus ale artei cuvîntului.

Pentru a evita excesul de referințe la operele analizate, s-au făcut trimiteri la texte, indicîndu-se titlul lor și, acolo unde a fost necesar, ediția utilizată. Trimiteri la pagină au fost făcute numai în capitolele consacrate lui Sadoveanu și Rebreanu, ținîndu-se seama de caracterul special al faptelor discutate, care impuneau o mai largă operație de „inventariere" stilistică sau de fidelitate față de edițiile recente din operele celor doi prozatori.

Exprimînd și pe această cale vii mulțumiri referenților științifici, prof. G. Ivănescu și conf. Mihaela Mancaș, care au făcut prețioase observații menite să ducă la îmbunătățirea manuscrisului, autorul ar dori să fi pus la îndemîna cititorului o lucrare de informare generală despre un domeniu ce rămîne și pe mai departe larg deschis cercetărilor filologice.

Timișoara, decembrie 1977

ȘTEFAN MUNTEANU

Scanned with OKEN Scanner

Preliminarii
la o istorie a limbii române artistice

Lucrarea de faţă este o încercare de prezentare a limbii marilor creatori de opere literare româneşti, în versuri şi proză, adică „o istorie" a limbajului artistic românesc examinat din unghiul valorilor lui stilistice. Este vorba, în esenţă, de acele etape din evoluţia limbii române scoase de sub imperiul inerţiei şi „zdruncinate" prin intervenţia unor prestigioşi artişti ai cuvîntului: o limbă — după expresia lui Victor Hugo, citată cu bucurie de stilisticieni — „ébranlée quelquefois... par le passage royal des grands écrivains".

Prin urmare — pentru a clarifica de la început o chestiune de terminologie — *limba artistică* — în accepţia de limbaj al operelor literare sau de variantă estetică a limbii — va fi, în cele ce urmează, un alt termen, mai cuprinzător, folosit spre a desemna *expresia artistică individuală* sau, mai pe scurt, *stilul scriitorului* cercetat în raport cu suma mijloacelor de expresie ale unei limbi naţionale. În această privinţă, noi continuăm să credem că într-o asemenea prezentare îşi păstrează valoarea metodologică acea direcţie a studiului filologic care tinde să coboare în zona mai profundă a textului poetic, cu interesul de a desprinde şi a deduce din formele verbale ale realizării lui reflexe ale atitudinii şi personalităţii creatoare a scriitorului ca purtător al unui mesaj exprimînd o viziune proprie lui, care-l defineşte şi-l individualizează. Una din formulele lui Leo Spitzer, „oratio-vultus animi", nu şi-a pierdut, aşadar, pentru noi în întregime actualitatea ca sugestie teoretică generală. Ar fi necesar, poate, să i se nuanţeze şi tempereze concluziile izvorîte din zelul aprins depus

Scanned with OKEN Scanner

de romanistul austriac în descoperirea „etimonului spiritual" căutat de el în expresia lingvistică a unei opere sau a unui scriitor.

De aici nu rezultă că opera literară va fi privită în paginile de faţă ca o simplă problemă de limbaj, că ea s-ar confunda, fără dificultăţi, cu ceea ce se numeşte în ultima vreme *scriitură*, *literaritate* etc., sau că ea ar putea fi studiată ca orice obiect fizic, cum ne asigură structuralismul. O metodă cu sorţi de a cîştiga adeziunea, mai mult sau mai puţin unanimă, a specialiştilor pare a se degaja deocamdată anevoie din mulţimea teoriilor care, propunîndu-şi scopuri situate dincolo de semnificaţia mesajului, prin punerea acestuia în paranteză, reuşesc să-l comprime într-o formulă şi să-l reducă astfel la un model. Obiecţia principală care s-ar putea aduce acestor orientări, cunoscute sub denumirea globală şi foarte largă de „moderne", este aceea cu care unii învăţaţi întîmpină semiologia, cînd afirmă că ea tinde la escamotarea lui *ce* în favoarea lui *cum* în creaţia literară[1]. Aceasta înseamnă că substanţa operei, semnificaţia ei intimă, realizată estetic prin mijloace verbale şi determinată de experienţa şi vocaţia artistică a autorului, aşadar raţiunea de a fi a creaţiei literare, cedează locul în multe din cercetările de orientare recentă factorului formal clădit pe jocul opoziţiilor, pînă la obnubilarea şi anularea suportului semantic al operei, înţeles ca expresie stilistică şi funcţie poetică a unui mesaj.

Acestei direcţii, care a cîştigat teren întins în ultima vreme, i se poate opune altul, susţinut de Gilles Gaston Granger, potrivit căruia stilul operei literare ar trebui privit ca formă a unui proces, aşadar pus în relaţie cu geneza lui, în înţelesul de rezultat al unei experienţe „efectiv trăite"[2] de scriitor şi

[1] Este interesant să notăm că problema pusă în chiar aceşti termeni fusese teoretizată de I. L. Caragiale, care definea astfel, folosindu-se de o alegorie, raportul dintre cele două componente ale operei literare: „Fie oglinda imperfect sferică, neregulată, deformată, burdușită, oricum colorată, ea îşi va păstra ca atare un mod totdeauna acelaşi de oglindire — totdeauna va fi un echilibru, un chip constant de raporturi între *ce* şi *cum* se oglindeşte". (*Cîteva păreri*, în *I. L. Caragiale, Opere*, IV, ed. Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, Bucureşti, E.P.L., 1965, p. 47.) Şi ceva mai departe: „Schimbînd mereu punctul de perspectivă, echilibrul nestabil şi un chip constant de raport între *cum* şi *ce* se oglindeşte îi sunt sufletului omului neapărate ca să poată oglindi" (p. 48).

[2] Gilles Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1968, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

realizate ca mesaj, care depăşeşte modelul abstract, constituindu-se într-o realitate[3]. Or, limbajul poetic, ca şi cel nonpoetic, prin care se materializează stilul, există ca act în măsura în care este transmis ca purtător de mesaj sau de sens destinat nu numai *să exprime* o experienţă, ci să fie *şi perceput*, adică să devină *comunicare*, să se „socializeze". „Întreaga realitate a limbajului, scrie M. Dufrenne, se epuizează în această dăruire de sens. Şi din această prezenţă a sensului într-însul limbajul îşi capătă fiinţa şi rostul, o fiinţă care se reduce la un sens. A face din el un obiect fără semnificaţie înseamnă a-l denatura şi a crea o falsă problemă"[4].

În orice caz, ipoteza că sensul ar exista numai întrucît se opune altui sens nu constituie pentru esteticianul francez[5] un punct de sprijin ferm al cercetării, şi aceasta fiindcă ne putem întreba dacă nu există sensuri date sau trăite ca atare, adică în sine, nelegate prin opoziţii de altele, deci aspecte pozitive ale sensului, întrucît în conştiinţa noastră noţiunile se imprimă uneori ca atare şi nu neapărat sau totdeauna prin diferenţele dintre ele[6].

De răspunsul dat la astfel de întrebări atîrnă, în definitiv, cantitatea de *artă* ce mai rămîne să vorbească direct sau indirect conştiinţei cititorului: unui cititor mediu (pe care îl are în vedere şi Riffaterre), dat fiind că o literatură situată dincolo de zona foarte labilă a pragului de accesibilitate prin acumularea de dificultăţi verbale are toate şansele să nu fie considerată drept singura formulă artistică cu putinţă[7].

[3] *Idem, op. cit.*, p. 209.

[4] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, traducere de M. Pascadi, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 46.

[5] În *Este literatura numai un fapt de limbă?*, „Analele Universităţii din Bucureşti, Limba şi literatura română", XXI, 1972, nr. 1—2, I. Coteanu nu acceptă (p. 11) această teză a lui Dufrenne, dar contraargumentele nu sînt, după părerea noastră, suficiente pentru a convinge.

[6] Cf. Mario Wandruszka, *Der Ertrag des Strukturalismus*, în *Verba et vocabula, Ernst Gamillscheg zum 70 Geburtstag*, München, Frank Verlag, 1968, p. 619—639; cf. şi *idem, Zeitschrift für Romanische Philologie*, 8, 1968, nr. 1—2, p. 98—102.

[7] „Să nu uităm un adevăr elementar: anume că operele literare nu au fost scrise pentru comentatori şi critici (deşi uneori criticii şi comentatorii cred contrariul). Operele literare au fost scrise pentru o fiinţă gingaşă, absolut inocentă şi profund interesantă: cititorul. Operele literare nu s-au născut spre a fi studiate şi analizate, ci pentru a fi citite şi direct intuite. Nici *Don Quijote* nu s-a zămislit pentru cervantişti (deşi se va fi găsind vreun cervantist care să gîndească altfel), nici teatrul

Scanned with OKEN Scanner

Năzuința oricărei cercetări științifice este de a se apropia, cu deosebire în deceniile din urmă, de rigoarea metodelor matematicii. Faptul este, fără îndoială, îmbucurător, dar procedeele nu pot fi aplicate pretutindeni, cu același succes asigurat dinainte.

Unul dintre marii fizicieni contemporani, mort de curînd, anume W. Heisenberg, făcea următoarea remarcă, amintită nu de mult de un cercetător al operei lui Blaga: putem formula matematic unele fenomene care scapă observației directe, dar formulele matematice nu mai sînt în acest caz o imagine a naturii, ci o imagine a raporturilor noastre cu natura[8].

Transferînd discuția din domeniul științelor naturii pe terenul fluctuant al filologiei, în speță al limbii artistice, sîntem îndreptățiți să ajungem la următoarea concluzie privitoare la unele dintre metodele radicale și pozitiviste de cercetare a operei literare, propuse în ultima vreme: dacă o analiză de tip structuralist (formalizant) ne informează asupra *naturii creației poetice, fiind modelul ei*, fie și pe un alt plan, analiza dedublează creația poetică, reproducînd-o ca imagine tautologică a ei; dacă analiza duce la un model, schematic și abstract, deci altul decît esența creației, atunci operația nu este necesară, ba poate apărea chiar riscantă, întrucît modifică specificul creației ca realizare lingvistică, de vreme ce îi atașează, pe calea speculației, semnificații în plus sau îi retrage altele, sărăcind-o, pentru care nu poate fi făcută răspunzătoare gîndirea poetică a „emițătorului". Analiza tinde să conducă în această împrejurare la crearea unei imagini *a relațiilor noastre cu opera*, adică la *altceva* decît *imaginea operei în sine* și, în orice caz, ea favorizează crearea unei perspective care deschide cercetării drumuri posibile situate dincolo de obiectul propriu-zis al analizei.

Revenind la precizările privitoare la terminologie, vom susține deci că pentru noi *limba artistică* = *stil individual* = *artă a cuvîntului* = componentă esențială a creației literare ca expresie a atitudinii și viziunii scriitorului, determinate de

lui Shakespeare pentru filologia germană..." (Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*. Traducere și prefață de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers, 1977, p. 24).

[8] Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Phisik*, 1955, p. 7—23, apud Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit la Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1970, p. 120; 127.

Scanned with OKEN Scanner

o experienţă şi reflectate în alegerea materialului verbal. Renunţînd la o terminologie mai puţin familiară, putem spune, împreună cu E. Coseriu, că tehnica literară (numită de noi *artă literară*) nu este pur şi simplu tehnică lingvistică; ea este o tehnică de un alt nivel, pentru care semnificaţiile lingvistice sînt, la rîndul lor, semne pentru o semnificaţie superioară. Această semnificaţie, numită de E. Coseriu *înţeles* sau *sens*[9], noi credem că o putem numi *semnificaţie metaforică sau simbolică*, receptată (percepută) de cititor ca *funcţie stilistică* şi interpretată de el drept *valoare simbolică* a limbajului şi prin aceasta a operei ca atare. Ea se naşte, credem, din exploatarea virtualităţilor stilistice ale limbajului, extrase din zona de adîncime a expresiei verbale. Cercetarea este orientată, în acest caz, spre dimensiunea *paradigmatică sau verticală* a unei comunicări date; pe de altă parte, cum am încercat să arătăm altădată[10], pornind de la o afirmaţie a lui André Martinet, analiza stilistică depăşeşte analiza lingvistică, întrucît nu se opreşte la frază ca unitate de comunicare, ci trece dincolo de limitele frazei, luîndu-şi ca obiect de analiză textul privit în extensiunea lui, adică pe dimensiunea *sintagmatică, orizontală*, ceea ce, luînd împreună ambii termeni, înseamnă *context*. Cele două laturi ale fenomenului stilistic, anume *adîncimea lexico-semantică* şi *extensiunea morfo-sintactică*, se pot aplica, în principiu, unor secvenţe diferite ca întindere, de la sintagmă la discurs literar, dar beneficiind de avantajul de a fi tratate ca unităţi contextuale.

Prin urmare, limbajul din care se constituie un context stilistic pretinde să fie satisfăcută o condiţie de bază pentru ca analiza lingvistică să se dezvolte în analiză stilistică, anume o dublă perspectivă sau, altfel spus, o perspectivă complexă, în care cele două dimensiuni ale textului — semantică şi sintactică — să se conjuge şi să se complinească. Iată un prim exemplu care va ilustra, sperăm, afirmaţiile de pînă aici:

[9] Vezi o sinteză a concepţiei lui E. Coseriu în *Interviu cu profesorul Eugenio Coseriu*, realizat de Nicolae Saramandu şi Stancu Ilin, „România literară", anul VIII, nr. 17 din 24 IV 1975.

[10] Cf. *Structură lingvistică şi analiză stilistică*, în volumul colectiv *Metodologia istoriei şi criticii literare*, Bucureşti, Editura Academiei, 1969, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

„Adînc subt bătrînele,
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-închid fîntînile.
Așează-ți în cruce
gîndul și mîinile.
Stele curgînd
ne spală țărînile"

(Lucian Blaga, *Noapte ecstatică*)

„Tradusă" în conceptele limbajului curent, semantica acestor versuri ar suna astfel: Înțelesurile lumii ne sînt acoperite (*zăvoare trase, fîntîni închise*) în curgerea neistovită a veșniciei ca destin (*bătrînele, verzile zodii*). Meditația (*așează-ți în cruce gîndul și mîinile*) ca act al contemplării universului (*stele curgînd*) este ipostază și condiție a ieșirii din contingent (*ne spală țărînile*).

Este evident faptul că limbajul generează sensuri noi, adică dă naștere unor semnificații diferite, iar acestea iau forma „imaginilor" prin care se comunică gîndirea poetului[11]. Sensurile noționale ale cuvintelor, adică *denotațiile*, au cedat, s-au estompat și „au deviat" spre *înțelesuri metaforice (simbolice)* sau conotații, din care se alcătuiesc și se structurează valorile proprii ale poeziei. Aceasta s-ar putea exprima și altfel, într-o formă aparent paradoxală: limbajul conotativ se comportă, de fapt, în arta literară ca limbaj denotativ, adică se substituie funcției acestuia, organizîndu-se prin mijlocirea metaforei într-un sistem de semnificații original, cu tendințe de a-și fi suficient sieși. Într-o lucrare apărută cu cîțiva ani în urmă (*Stil și expresivitate poetică*, 1972) am subordonat analiza limbajului figurat acestei teze, pe care am împrumutat-o, în bună parte, din poetica și retorica antică, fără să fi cunoscut excelenta carte a lui Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Iată una dintre afirmațiile poetului și eseistului spaniol pe care sîntem bucuroși s-o putem cita: „Aflîndu-ne aici, vom afirma că procedeele, substituirile poetice constituie unicul

[11] Într-o formulare diferită, se poate spune că avem a face aici cu semne în care semnificantul trimite la un alt semnificat decît cel cuprins în lexemele izolate: *zodii, zăvoare, fîntîni, țărînă* etc.

Scanned with OKEN Scanner

mijloc pentru a avea impresia că ni se transmite *așa cum este* o realitate psihică în care (...) se amestecă conceptualul cu senzorialul, axiologicul etc. și afectivul, volitivul etc. Am întors, deci, o mănușă pe dos: procedeele nu sînt pentru noi, ca pentru gînditorii anteriori, expresia *improprie* a unor conținuturi sufletești care pot fi exprimate în mod *propriu*. Se întîmplă contrariul: procedeele reprezintă *unica* expresie *proprie*, pertinentă, iar limba este expresia *improprie*, nepertinentă, a unor asemenea conținuturi" (toate sublinierile aparțin autorului)[12]. În aceasta constă și deosebirea fundamentală dintre vechea retorică, vulgarizată prin manuale, și stilistica modernă: sensurile conotative sau așa-zise „figurate" nu sînt considerate acum ca răspunzînd unor funcții suplimentare ale cuvîntului, atașate funcției denotative; ele nu devin, cu necesitate, în exprimarea artistică, podoabe, *ornatus*, cum mai credea încă Bally, ci mijloace ale comunicării artistice de realizare a gîndirii poetice examinate pe latura de *adîncime a textului, adică pe dimensiunea lexico-semantică*, confruntată și întregită cu *latura extensivă, adică pe dimensiunea orizontală, morfo-sintactică* a aceluiași text. Esențialul stă aici, după opinia noastră, și nu în revoluționarea cu orice preț a terminologiei. Căci a spune că Ahile sau zeițele lui Homer sînt semnificanți pentru semnificațiile „vitejie", „răzbunare" etc. și a le pune pe toate acestea în opoziție și în formule matematice nu schimbă prea mult natura lucrurilor. Poate că e mai sugestivă ca metodă o remarcă de bun simț a unui scriitor ca Gerhardt Hauptmann, cînd afirma că a interpreta o operă literară înseamnă a face să simți în spatele fiecărui cuvînt cuvîntul esențial. A descoperi „cuvîntul esențial" ca purtător al unui înțeles simbolic desprins dintr-un limbaj, care este și nu este cel natural, înseamnă a coborî pînă la „forma internă" a semnelor verbale convertite în semne poetice, *în care relația dintre semnificat și semnificant nu mai este arbitrară*, cum admitea Saussure pentru limbajul comun, *ci motivată de funcția estetică a limbajului poetic*. Concepută astfel, analiza stilistică este chemată să *restituie cititorului imaginea unui*

[12] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1975, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

semnificat modificat și îmbogățit prin intervenția și colaborarea semantică a semnificantului[13].

Dar cercetarea limbajului artistic al unui scriitor, adică analiza stilistică aplicată unui text examinat în *extensiunea* lui, așadar pe dimensiunea orizontală, depășește, spuneam, și contrazice limitele frazei dintr-o secvență considerată numai sub aspect strict lingvistic. Sensul ce se degajă dintr-o astfel de analiză intră, și de data aceasta, într-o unitate superioară, care este structura stilistică a *contextului*[14].

Evident că limba artistică nu este prin definiție și de fiecare dată un limbaj metaforic sau conotativ la nivelul expresiei. Eroarea poeticilor și a retoricilor mai vechi de mîna a doua și a treia, popularizate prin manuale școlare, consta în identificarea expresiei poetice cu podoabele stilului, deși Aristotel, Dionis din Halicarnas, precum și Quintilian, făcuseră distincții foarte subtile între diversele surse și modalități de exprimare poetică, fără să acorde primat stilistic exclusiv figurilor sau tropilor.

Prin aceasta poetul nu încetează să fie un creator de *limbaj* poetic sau, ceea ce este același lucru, un inovator. Într-o cercetare diacronică a limbii artistice acest lucru se cuvine să fie privit însă mai de aproape.

În general vorbind, există o anumită forță de atracție a cuvintelor, care are darul de a le modifica uneori conținutul noțional și de a determina prin aceasta un alt raport față de obiectul pe care-l desemnează. De aceea, cuvintele au, pe lîngă însușirea de a dezvălui fața lucrurilor, și pe aceea de a o acoperi în parte, ele sugerînd, în împrejurări date, nu o realitate diferită, ci o altă atitudine, un alt raport față de ea. Cu timpul, această reacție se poate substitui realității înseși, transformîndu-se într-o accepție nouă a cuvîntului, rezultată din schimbarea relației dintre conținutul termenului folosit și obiectul la care se referă.

[13] Cf. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 13, pentru care semnificantul în poezie nu este o simplă imagine acustică, ci o realitate complexă, înăuntrul căreia se pot distinge o serie de semnificați parțiali. „Pentru noi, adaugă în altă parte ilustrul stilistician spaniol, semnificant este tot ceea ce în vorbire și cu atît mai mult în opera poetică modifică ușor sau puternic intuiția noastră despre semnificat..." (p. 26).

[14] Un exemplu de context mai dezvoltat l-am exemplificat prin analiza poemului *Peste vîrfuri* de Eminescu, în *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972, p. 223—235.

Scanned with OKEN Scanner

Se înţelege că inovaţiile din limba poetică nu sînt circumscrise la domeniul lexical, ci angajează un întreg complex de factori de natură verbală (modificarea semnificatului cu concursul formelor variate ale semnificantului), care derivă ambele din funcţia estetică a limbii. Modificarea structurii secvenţelor curente din comunicarea obişnuită apare drept intervenţie a scriitorului în limbaj, pe planuri diverse şi cu efecte variate, care conlucrează la realizarea impresiei estetice. Ar fi riscant să se creadă că funcţia limbajului poetic se măsoară după capacitatea artistului de a interveni în mod preconceput în materialul şi formele limbii pentru a-şi construi — din afară înspre înăuntru — o modalitate de expresie originală. Poezia mai nouă a crescut, într-o mare parte (dar nu totdeauna şi nu în cea mai bună parte a ei), din rădăcinile unor curente care exaltau şi exploatau limbajul, confundînd funcţia internă îndeplinită de el în poezie cu mijloacele externe, supuse unui proces de alambicare, de unde trebuia să iasă un produs menit să contrarieze, dacă nu chiar să scandalizeze puţin pe cititor. Din ceea ce se considera o *posibilitate* a limbii şi un *privilegiu* al scriitorului s-a ajuns la postularea sfărîmării regulilor, socotită drept *condiţie* a poeziei şi *îndatorire* a poetului. Aragon a spus-o fără echivoc, cu mai mulţi ani în urmă: „Nu există poezie decît în măsura în care există meditaţie asupra limbajului şi reinvenţie, de fiecare dată, a acestui limbaj. Aceasta implică sfărîmarea cadrelor fixe ale limbajului, a regulilor gramaticii şi a legilor vorbirii“[15].

Aşadar poezia = meditaţie asupra limbajului = reinvenţie a limbajului = violentare a regulilor, a legilor vorbirii.

Nu se poate nega faptul că această definiţie a poeziei cuprinde un adevăr, dar un adevăr parţial şi exterior actului de creaţie artistică. Aragon, care are în vedere formula esteticii suprarealiste, proiectează asupra poeziei numai fasciculul de lumină pornit din planul lingvistic al comunicării poetice, lăsînd într-o zonă obscură resorturile interne ale acestei porniri spre devastarea normelor consacrate. Fără să intrăm pe tărîmul unor speculaţii teoretice, să ne întrebăm — ca preopinentul filozofului grec care nega mişcarea şi căruia cel dintîi i-o demonstra mişcîndu-se în faţa lui — în ce constă

[15] Citatul la Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

încălcarea regulilor limbii, codificate de gramatică, în aceste versuri din poezia *Inscripţie pe un portret* de Tudor Arghezi:

„Făptură vrăjitoare şi duioasă!
Nu te-am oprit s-aştepţi şi să suspini,
Ci te-am lăsat să-l încîlceşti în spini
Fuiorul vieţii tale de mătasă".

Există aici o *reinvenţie* a limbajului, dar poezia nu este efectul direct al acestui efort de reelaborare a unui material lingvistic, ci produsul unei *meditaţii interne*, căreia i se asociază o *meditaţie asupra limbajului* devenit mijloc, şi nu scop. Din această perspectivă poetul este un *inovator*, dacă şi întrucît este *creator de stări poetice* convertite în limbaj, fără obligaţia de a inventa în mod fatal cuvinte sau forme, lucru evident în versurile amintite. Inovaţia există aici, dar ea trebuie căutată în altă parte, şi anume în puterea de evocare a lexicului, în sensurile noi, născute din alăturarea inedită a cuvintelor, în organizarea şi configuraţia lor contextuală şi sintactică, în sugestia muzicală provocată de succesiunile ritmice. Sentimentul de vinovăţie faţă de puritatea iubirii tulburate şi ucise se strecoară prin toate arterele versului, inundă toate compartimentele limbii şi se scurge în formele unui flux liric de esenţă emoţională şi muzicală. Pentru aceasta poetul alege substantivul *făptură*, cu rezonanţa lui veche şi populară, opusă sinonimului *fiinţă*. Îi alătură epitetul adjectivat *vrăjitoare*, echivalentul stilistic al adjectivului *fermecătoare*, faţă de care posedă virtuţile în plus ale substantivului, de asemenea vechi şi popular, *vrajă*. Alăturarea celuilalt epitet — *duioasă* — elimină posibilitatea de a conferi celui dintîi accepţia cu care circulă ca substantiv, echivalent cu fr. *sorcière*, căci *duioşia* este aici atributul complementar al farmecului. De notat că cele trei cuvinte se constituie într-o adresare transpusă în tiparul sintactic al exclamaţiei, fapt ce sugerează prezenţa sufletească şi vie a aceleia care îşi va purta povara blestemului candorii jertfite. După ce în versul al doilea poetul îşi mărturiseşte vina de a nu fi pus stavilă drumului ce venea spre el, urmează, în ultimele două versuri, şirul de imagini alegorice — *a încîlci în spini, fuiorul vieţii de mătasă* — prin care dobîndeşte un relief aproape fizic ideea unui destin împins, cu bună ştiinţă şi tîrzie conştiinţă, pe calea rătăcirii scăldate în durere.

Scanned with OKEN Scanner

În rezumat, creaţia verbală în limba artistică rezidă în aptitudinea scriitorului de a modela în forme unice un material lingvistic potenţial, conferindu-i funcţie estetică şi scoţîndu-l de sub tutela şi inerţia uzului semnelor curente. Inovaţia scriitorului se măsoară după gradul de pătrundere în natura şi adîncimea acestui material, pentru a-i elibera şi istovi virtualităţile, unificate într-o expresie, acordată cu sensul gîndirii poetice, adică cu mesajul, şi subordonate acestuia.

Deoarece lucrarea de faţă îşi propune să examineze evoluţia variantei artistice a limbii, reprezentată prin cîteva din etapele ei esenţiale în decursul unui secol şi jumătate, este necesar să facem cîteva precizări în legătură cu metoda de cercetare diacronică a faptelor supuse discuţiei.

G. Ivănescu a formulat cu claritate una din condiţiile esenţiale de care trebuie să ţină seama un astfel de studiu: „Atunci cînd se studiază limba unui scriitor român din secolul trecut, trebuie să se facă distincţie între ceea ce era norma limbii de comunicare în epoca respectivă şi la scriitorul respectiv şi ceea ce era la acelaşi scriitor fapt de limbă cu valoare artistică“[16].

Se cuvine să observăm că într-o astfel de împrejurare faptele sînt *marcate* în opoziţie cu corespondentele lor comune, de aceea scoaterea lor din planul normei de comunicare este uşor de realizat. Valorile se nasc, în asemenea situaţii, *dintr-un transfer de semnificant, care afectează semnificatul transformîndu-l în valoare stilistică.* Sensul inovaţiei este, dacă putem spune astfel, din afară spre înăuntru. În cazul valorilor figurate sau conotative avem a face însă *cu un transfer de semnificat sau, mai exact, de seme, altui semnificat,* semnificantul rămînînd neschimbat. *Sensul inovaţiei este, de data aceasta, din înăuntru spre în afară,* prin „în afară“ înţelegînd însă altceva, un alt designat, o altă realitate gîndită de poet.

De aici rezultă că valorile stilistice ale limbii artistice sînt detectabile pe două căi: una este cea a formei, *a semnificanţilor* (aici ne găsim în planul mai mult sau mai puţin concret al *literarităţii*), cealaltă este a sensurilor, *a semnificaţilor,* unde marca stilistică nu este manifestă. Valoarea tre-

[16] G. Ivănescu, *Observaţii asupra limbii lui Mihail Eminescu,* în *Caietele Mihai Eminescu,* I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

buie identificată și degajată în acest caz din rîndul altora, cu care ea apare ca virtualitate în interiorul aceleiași sfere semantice. Prin operația din urmă, materialul verbal trece din planul comunicării uzuale în cel al comunicării artistice. În această împrejurare, așadar, faptele care intră de drept în limbajul de comunicare sînt și ele susceptibile oricînd să îndeplinească o funcție estetică. Ce însemnătate are pentru un scriitor „lucrarea" asupra limbii și, implicit, fuziunea dintre semnificant ca „formă" și semnificat în înțelesul de „conținut" au arătat de atîtea ori marii creatori de artă. Unul din ei este și Pablo Neruda, care făcea această mărturisire, aproape patetică: „... Totul este în cuvînt... O idee întreagă se schimbă pentru că un cuvînt și-a schimbat locul sau pentru că altul s-a așezat ca un mic rege într-o frază care nu-l aștepta și care i s-a supus..."[17].

Analiza limbii artistice — devenită interpretare stilistică atunci cînd se aplică la un text dat — este o componentă substanțială a exegezei operei în formele practicate de critica literară. Aceasta din urmă, avînd drept rost primar și pragmatic de a apropia fenomenul literar de cititor, este pîndită oarecum de primejdia spre care o împinge înțelegerea foarte laxă a sensului creației artistice ca „operă deschisă", după formula, devenită repede curentă, a lui Umberto Eco. Dreptul de a *citi* opera literară din unghiuri diverse duce sau poate duce la depășirea cu mult a sensurilor *circumscrise verbal* ale operei. Nu este exclus să se ajungă uneori pînă acolo încît să i se atribuie unui mesaj o valoare cu totul nouă și neașteptată, așa cum, la insistența lui Hamlet, Polonius era gata să vadă în conturul unui nor ba imaginea unei cămile, ba cu totul altceva. Dar dacă marginile exegezei se îndepărtează mult lăsînd un spațiu larg sugestiei și ipotezelor nu înseamnă că norul nu rămîne în fond *nor*, adică o realitate a cărei esență nu poate fi schimbată odată cu înfățișarea pe care la un moment dat pare s-o ia. Nici limitele metaforelor și ale simbolurilor nu sînt extensibile *ad libitum*, oricît de larg deschise sînt porțile prin care cititorul are posibilitatea să pătrundă în opera literară. Hyperion rămîne un *simbol* și anume cel pe care i l-a conferit poetul însuși cînd l-a definit *manu propria* pe una din paginile manuscrisului.

[17] *J'avoue que j'ai vécu.* Traducere de Cristian Unteanu (fragment) în „România literară" din 9 XI 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Tot ce au mai adăugat, ca interpretare diferită, istoria şi critica literară la comentariul poetului, poate întregi sau lărgi unele sensuri, dar nu modifică, în esenţă, semnificaţia fundamentală atribuită poemului de autorul lui.

Critica stilistică nu este scutită nici ea de asemenea interpretări anexate textului sau situate la o anumită distanţă de sensurile lui intrinseci. I se atribuie unui scriitor sau altuia folosirea unor procedee originale de exprimare, de exemplu întrebuinţarea mai mult ca perfectului perifrastic de către Eminescu, fără a se putea şi dovedi că valoarea stilistică a formei inoriminate este alta decît cea din limba veche sau din unele graiuri actuale. Analiza literară — dar şi cea stilistică — este preocupată şi grăbită uneori să descopere motive, simboluri, respectiv valori stilistice ale limbajului care ar zăcea ascunse, pentru ochiul comun, în *subtext*. Faptul este adevărat, dar nu întotdeauna. „Semnificaţia" unei poezii poate fi şi rodul imaginaţiei sau, ceea ce este totuna, o „creaţie" a cititorului, adică reflexul unei proiecţii subiective (nu vom spune denaturate) a acestuia, prin urmare altceva decît manifestarea verbală a *formei interne* determinate de gîndirea artistică a unui scriitor şi atestate de configuraţia lingvistică a textului. Este interesant în această privinţă răspunsul lui G. Bacovia la întrebarea pusă în Seminarul de istoria literaturii române (condus de D. Caracostea) în legătură cu simbolica culorilor din poezia *Decor:* „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar (...) / Cu pene albe, pene negre / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular ...". Explicaţia poetului a avut, probabil, darul să dezamăgească pe cei care se aşteptau la o interpretare foarte complicată. Copacii albi şi negri, lămuri poetul, sînt copacii acoperiţi iarna de zăpadă pe unele crengi, pe altele nu. Pasărea cu pene albe şi pene negre e o ţarcă ...[18] *Horribile auditu!* ar zice un critic deprins să citească opera spre a descoperi adîncuri insondabile pentru alţii, acolo unde nu este dispus să accepte o explicaţie simplă, fie ea şi din partea poetului.

Deoarece împărtăşim opinia că în cercetarea limbii artistice mesajul este factorul determinant al comunicării ca stil[19],

[18] Vezi Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 234.

[19] Vezi şi G. G. Granger, *op. cit.*, p. 189, unde autorul se referă la concentrarea interesului asupra mesajului — Granger găseşte mai potrivită denumirea de „supramesaj" (poetic) — ca fapt caracteristic al ati-

Scanned with OKEN Scanner

rolul analizei este nu numai de a confirma judecăţi formulate anterior de critica literară, ci de *a adînci* cunoaşterea operei. Studiul limbii artistice cu mijloacele stilisticii se transformă astfel dintr-un auxiliar subaltern al criticii literare într-un aliat al acestuia cu drepturi egale. Cine citeşte lucrarea lui Tudor Vianu *Epitetul eminescian*, pentru a nu cita decît un exemplu, se află nu numai în faţa unei contribuţii suplimentare adăugate unor judecăţi deja emise, ci în faţa unor date noi şi fundamentale despre viziunea poetului, informaţii pe care nu le aflase dintr-o analiză făcută din unghiul strict al criticii literare.

Critica stilistică este deci pentru noi o componentă sine qua non a criticii literare, fără să-şi asume însă toate prerogativele acesteia, căreia îi recunoaşte ultimul cuvînt în materie de judecată de valoare. Ea trebuie aplicată însă în funcţie de fiecare individualitate literară în parte, deoarece, în planul istoriei literare, *stilul nu este repetiţie*, ci, în cazul cel mai bun, succesiune diferenţiată de procedee înrudite, în ipoteza că ne referim la curentele literare. De aceea, lucrarea de faţă va putea părea, la prima vedere, eterogenă ca metodă, căci punctele de plecare în studierea limbii artistice vor fi, în unele cazuri, diferite, dar punctele de sosire vor trebui să fie aceleaşi, pentru a duce la lărgirea sferei de înţelegere a operei sau a scriitorului prin explorarea textului poetic în funcţie de cele două condiţii sau dimensiuni la care ne-am referit.

Am dori să fi demonstrat în cele ce urmează că o cercetare de acest gen, care îşi propune să lege firele dintre o epocă şi alta a limbii române artistice prin mijlocirea unor personalităţi literare foarte diferite între ele, este posibilă, cu toate neajunsurile de care o asemenea încercare nu este scutită.

tudinii estetice a locutorului şi a ascultătorului unui text. Cf. şi afirmaţia lui H. A. Hill, citată de Granger (p. 195) despre condiţia mesajului (supramesajului) transmis prin relaţiile dintre elemente şi situat la un nivel mai extins decît cel al frazei, altfel spus, la nivelul textelor sau al discursului dezvoltat.

Scanned with OKEN Scanner

I. PRECURSORII

Un deschizător de drumuri: I. Heliade Rădulescu

„De n-ar fi trebuit să înceapă totul şi să-şi cheltuiască energia în lupta pentru formaţia limbii din învălmăşeala căreia nu putea vedea limpede adevărata cale, Eliade ar fi putut deveni un foarte mare poet".

Cu această frază îşi încheie G. Călinescu capitolul despre Heliade din *Istoria literaturii române*[1]. Observaţia rezumă imensul efort al scriitorului dintr-o epocă de confuzie filologică, la clarificarea căreia el şi-a dat o vreme contribuţia cu entuziasm şi cu succes, pentru ca să apuce apoi o cale menită să ducă la confuzii şi mai mari.

Nimeni nu a contestat şi nu contestă faptul că Heliade şi-a asumat şi îndeplinit rolul de îndrumător şi legiuitor în numeroase zone ale culturii noastre moderne, aflate atunci în plin proces de constituire. De efectele aşteptate de pe urma acestei efervescenţe culturale el a rămas însă, ca poet, cu mai puţin cîştig decît contemporanii săi mai tineri: Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu. Silindu-se să aşeze temelii noi literaturii şi limbii literare şi pregătind astfel terenul pentru alţii, Heliade n-a mai avut răgazul să se realizeze pe sine ca poet la înălţimea aspiraţiilor de care era însufleţit. Opera sa poetică pare strivită, ca expresie artistică, de îndatoririle filologului, ale criticului, ale animatorului cultural, din al căror program poezia sa se năştea.

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 146. Aceeaşi încheiere (cu deosebirea că în loc de „adevărata cale" apare „adevărata poezie"), în G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa*. Text stabilit şi adnotat de Al. Piru, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

Ea poartă semnul imperativelor vremii care şi-au găsit în fostul elev al lui Gh. Lazăr un spirit deschis la ideile epocii şi un temperament pregătit să le iasă în întîmpinare, să le propage şi să le apere cu convingere şi uneori cu patimă. De aceea poezia sa este mai mult o demonstraţie *coram saeculo* despre condiţiile şi posibilităţile creatoare ale limbii române, şi mai puţin o creaţie trăind prin ea însăşi. Ea este, în acelaşi timp, un amplu şi necurmat exerciţiu de „sincronizare întîrziată" a literaturii române cu spiritul literaturii europene din veacul al XVIII-lea. Aceasta păstra încă ultimele ecouri ale clasicismului, acoperite repede de filozofia luminilor, stinsă şi ea de tumultuoasa mişcare romantică ce punea stăpînire peste prima jumătate a secolului trecut. Limba artistică a lui Heliade este, în biruinţele şi eşecurile ei, rodul unei experienţe poetice dobîndite în lumina curentelor de idei de care era străbătut veacul său şi în umbra ambiţiei unui filolog obsedat de gîndul de a face să triumfe o soluţie personală — pentru a nu spune extravagantă — de reformare a limbii noastre. Crezul de poet mesianic şi orgoliul său de mîntuitor al limbii române prin purificare şi italienizare nu sînt decît feţele diferite ale aceleiaşi personalităţi. Cu toate acestea, o cercetare lipsită de prejudecăţi este datoare să ţină seama de curentul heliadist, nu numai ca fenomen literar şi de cultură, ci, în aceeaşi măsură, ca etapă pregătitoare şi necesară a limbajului poeziei noastre de mai tîrziu. Din păcate, drumul pe care pornise filologul la un moment dat, singur — cei cîţiva elevi: C. Aristia, N. Rucăreanu, I. M. Rîureanu şi alţii interesează prea puţin — se înfunda şi se pierdea în teorii nebuloase. Să-l urmărim totuşi ca artist literar — mai exact, ca deschizător de drumuri al artei cuvîntului — pînă unde el însuşi ne îngăduie s-o facem.

Ar fi o încercare fără prea mulţi sorţi de reuşită dacă cineva s-ar sili să arate că Heliade este un mare poet. Dar a-i contesta orice merit în această privinţă, cum susţinea Titu Maiorescu, este o nedreptate. Ne referim la afirmaţia tăioasă a criticului junimist care declara fără ocol în 1869: „Cei ce cred în adevăr (. . .) că d. Eliade este poet cu aceia nu avem de discutat"[2].

[2] Titu Maiorescu, *Critice*, Prefaţă de Paul Georgescu. Text stabilit, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Bucureşti, E.P.L., I, 1967, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

Negarea valorii unui scriitor nu-l dispensează pe cel ce o face de a-i supune în prealabil opera unui examen critic. Dealtfel, activitatea lui Heliade, răsfirată pe atîtea planuri, a făcut obiectul unor aprecieri critice oscilînd între entuziasm şi negare. El a fost, concomitent şi succesiv, contestat şi proslăvit în egală măsură de contemporani şi de posteritate, nu numai ca poet, ci şi ca „pedagog" al neamului şi om politic[3]. Lucrul acesta nu trebuie să ne mire; el îşi găseşte explicaţia în contradicţiile gîndirii scriitorului muntean, reflectate în sinuosul şi, de la o vreme, straniul drum pe care şi-l croise printre contemporani. Dar să revenim la Heliade poetul.

Acestui capitol istoria şi critica literară i-au rezervat un spaţiu limitat, judecata întemeindu-se, cum era şi firesc, pe calitatea materialului verbal căruia poetul i-a dat întrebuinţare în opera sa. N. Iorga, de pildă, care ia în discuţie îndeosebi poezia epică a lui Heliade, vede în *Michaida* preocuparea scriitorului de a da expresiei „o sublimitate falsă", la care îşi dau concursul „adjective de paradă"; din înălţimea acestui stil de „măreţie teatrală", poetul coboară alteori, tîrît fiind „către realitate şi vulgaritate"[4]. Integrîndu-l în spiritul modern al culturii noastre, Ovid Densusianu observă că, în comparaţie cu alţi poeţi din aceeaşi familie, de exemplu cu Asachi, „pe Heliade îl simţim mai aproape de noi, chiar cînd rătăceşte"[5]. Rezervele lui Densusianu faţă de Heliade poetul sînt mai atenuate şi mai nuanţate, iar analiza expresiei poetice mai cuprinzătoare. El admite că Heliade poate fi lăudat mai puţin ca poet, dar îi recunoaşte o concepţie mai înaltă despre poezie, bogăţia imaginaţiei, simţul verbal şi satiric, cu tot retorismul, stîngăcia şi prozaismul multor versuri[6]. Şerban Cioculescu, pe de altă parte, relevă meritele poetului în utilizarea lexicului popular şi familiar în proză şi energia verbală în fabulă[7]. Într-un foarte documentat studiu, Paul Cornea insistă asupra oscilaţiei lui Heliade între clasicism şi romantism[8], atrăgînd atenţia asupra poeziei sale conceptuale, de unde, cum se va vedea, decurg şi consecinţele

[3] Vezi D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, 1935, p. 5—9.

[4] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, III, 1908, p. 164.

[5] Ov. Densusianu, *Literatura română modernă*, II, 1921, p. 131.

[6] *Op. cit.*, p. 131—195.

[7] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944, p. 37—38.

[8] Cf. în acest sens şi D. Popovici, *op. cit.*, p. 66 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

lexicale în poezia sa. Poetul, remarcă Paul Cornea, dispunea de resurse verbale remarcabile, exploatate în limbajul satiric şi afirmate prin mijloace de expresie izbitoare în poezia de inspiraţie romantică. Una din cauzele eşecului poetic al autorului *Michaidei* o vede, pe drept cuvînt, istoricul literar citat, în contradicţia dintre aspiraţiile lui Heliade şi limitele limbii din epoca sa[9]. În sfîrşit, raportînd ideile literare ale scriitorului la numeroasele izvoare directe sau indirecte, Al. Piru notează, între altele, că trebuie rectificată opinia, devenită loc comun, potrivit căreia după 1840 limba lui Heliade se corupe cu totul. Dimpotrivă, adaugă Al. Piru, Heliade face apel la vorbirea populară speculînd acum din plin efectele oralităţii în compunerile satirice[10].

Opiniile — desigur incomplete — înşirate mai sus pun în lumină din unghiuri diferite sau apropiate măsura în care Heliade a contribuit la dezvoltarea limbii noastre artistice. A reveni asupra lor ar însemna a înmulţi exemplele şi a lărgi comentariul. De aceea, ne vom referi în cele ce urmează la un alt aspect al discuţiei şi anume la semnificaţia *experienţei literare* a lui Heliade, în planul limbajului poetic şi, în consecinţă, la efectele ei mai mult sau mai puţin imediate şi de mai tîrziu asupra limbii române artistice. Nu ne vom hazarda, aşadar, să emitem judecăţi de valoare pentru a nu depăşi limitele impuse unei cercetări pe care o dorim situată în afara unei stricte exegeze literare. Ca urmare, vor fi examinate dintr-o perspectivă lingvistică faptele de expresie, cu deosebire cele lexicale, care şi-au făcut intrarea în limbajul poeziei noastre prin Heliade, fără ca el să le fi extras şi utilizat toate virtuţile expresive posibile. Cu alte cuvinte, va fi instructiv să vedem în ce compartimente ale limbii şi în ce grad s-au manifestat şi materializat imaginaţia şi ambiţia unui scriitor doritor şi grăbit să ofere exemple de limbă poetică românească şi să arate care sînt resursele şi disponibilităţile ei. Privită astfel, creaţia poetică a lui Heliade (limita convenţională pentru poezia non-satirică rămîne totuşi anul 1840) se regăseşte, prin o bună parte a limbajului cultivat de el sau transmis prin el, în mijloacele de expresie ale poeziei de la 1848.

[9] Paul Cornea, *Ion Heliade Rădulescu sau „echilibru între antiteze" în teorie şi practică*, în *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, E. P. L., 1962, în special p. 198, 199, 206, 213.

[10] Al. Piru, *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu*, Bucureşti, 1973, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

Acest limbaj își trimite apoi ecourile în poezia de început a lui Eminescu și se afirmă, pe de altă parte, prelungindu-se în lexicul și stilul lui Macedonski.

Primul lucru care trebuie amintit în această ordine de idei, pentru a ne apropia de esența problemei ce ne interesează, este concepția poetului despre limba literară și în speță despre limba poeziei. În al doilea rînd, este necesar să ne referim la felul cum înțelegea Heliade creația poetică și rosturile ei din perspectiva ideii de *poeta vates* al secolului său.

Părerile lui Heliade în această privință sînt foarte limpede exprimate în prefața *Gramaticii românești*, în *Asupra traducției lui Omer*, în *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începuturile românilor*, precum și în *Corespondența* cu C. Negruzzi. Progresul limbii este, după Heliade, în funcție de aria de cunoștințe dobîndite sau pe cale de a fi dobîndite într-o epocă anumită. Îmbogățirea limbii, care este o necesitate de ordin cultural, presupune adoptarea de termeni noi. Heliade urmează îndeaproape pe latiniști, cu deosebire pe Maior, cînd recomandă să se facă apel la limba latină, „maica" limbii noastre, dar și la elementele grecești și romanice — franceze și italiene. Se poate completa și moderniza fondul lexical și prin derivare de la teme românești, urmînd calea propusă de data aceasta de Paul Iorgovici. Pînă aici, așadar, nimic nou, în afară de o analiză mai cuprinzătoare și coerentă a faptelor și o sumă de soluții judicioase și realiste. Dar Heliade merge mai departe cînd afirmă că există o limbă a norodului și alta a învățaților și a poeților: cea dintîi oferă materialul, potrivit geniului ei, căreia „literatorul" îi dă forma, întrucît el este arhitectul limbii. „Limba e materia și autorul e meșterul, și materia în mîna meșterului își ia felurimi de forme" (*Asupra traducției lui Omer*)[11]. Și unul și celălalt — adică norod și scriitor — contribuie la progresul limbii, dar fiecare își are drepturile lui pe care nu le împarte cu celălalt. Heliade face însă deosebirea între limba literară non-artistică și limba poeziei. Fără a-și revendica meritul de legiuitor al limbii — pentru care îl lăuda C. Negruzzi — Heliade îi explică acestuia în ce a constat „sistema" lui menită să ducă la crearea unei variante a limbii române îmbogățite și apte să fie înțeleasă de cei cărora li se adresa. Mai

[11] Citatele din opera lui Heliade trimit la ediția D. Popovici, *I. Heliade Rădulescu, Opere*, București, Editura fundațiilor, vol. I, 1939, vol. II, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

întîi, mărturisește el, și-a format un vocabular de termeni tehnici traducînd lucrări științifice, de gramatică, geografie politică, matematică și logică. În felul acesta și-a creat o „limbă a științelor sau a duhului". A urmat apoi „limba inimei sau a simțimîntului", pe care și-a format-o traducînd pe marii scriitori Byron, Lamartine, pentru a vedea cum se mlădiază ea în forme românești în vederea exprimării unor idei mari și a unor sentimente avîntate. Heliade are cu acest prilej revelația „destoiniciei" limbii române, a largilor ei resurse interne, cu toată sărăcia lexicului și cu toate obstacolele de natură sintactică pe care era nevoit să le învingă traducătorul. Totuși, adaugă el, „urzirea sau scheletul ei [al românei] este mare, e elegant, e nobil. Energia nu-i lipsește, armonia se simte pretutindeni"[12]. Pentru a dovedi că așa stau lucrurile, poetul citează din versurile traduse de el, invitîndu-l pe cititor să le compare cu originalul (sublinierile aparțin poetului):

„Și vîntul ce tare *geme* și trestia ce suspină
D'o pulbere *umedoasă* aerul e mestecat
De văjiosul lor *trăsnet* pustiul e tremurat."

Să trecem peste faptul că „destoinicia" limbii, descoperită cu entuziasm de traducător dintr-o lăudabilă încredere în virtuțile limbii române este, din păcate, dezmințită de exemplul oferit cititorului. Versurile sînt însă un exemplu foarte grăitor despre una din fețele derutante ale ideologiei literare a lui Heliade: după ce fusese, în 1828, un excelent teoretician și în egală măsură un spirit călăuzit de simț practic, de la această dată, dar înainte de 1840, teoria o ia înaintea „practicii" ignorînd rezultatele ei — deoarece „nu era vreme de critică". După 1840, sistemul teoretic funcționează independent și în contrast flagrant cu *geniul* limbii române invocat de atîtea ori de scriitor, dar privit acum din înălțimea artificială a unei construcții savante, fără legătură cu natura și specificul limbii române.

Odată cu apariția amplului studiu *Paralelism între dialectele român și italian* (1840—1841) și mai cu seamă a celui intitulat *Vocabular de vorbe streine în limba română* (1847), fundamentarea lingvistică a creației poetice își găsește în întregime explicația pentru restul activității lui scriitoricești. Re-

[12] Vezi *Corespondența* cu C. Negruzzi în *Opere*, II, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

zervîndu-şi în continuare pasta densă şi colorată a limbajului popular pentru satire şi fabule, poetul face uz de un adevărat arsenal lexical, aflat printr-o lungă şi laborioasă investigare filologică. O cercetare atentă a celor două studii dă la iveală un număr impresionant de neologisme şi de formaţii derivate propuse de Heliade în locul elementelor nelatine. Un dicţionar al limbii scriitorului — în lipsa unui dicţionar general, deci complet, al limbii române literare — ar putea arăta cîte şi care dintre aceste neologisme au devenit bunuri ale limbii literare moderne şi ale lexicului poetic. Dar aceasta este o altă problemă. Aici ne interesează faptul că, după 1840, Heliade a crezut cu toată tăria că modernizarea limbii însemna descoperirea şi punerea în circulaţie a unui material lexical neologic şi popular cît mai bogat. Acum nu mai era vorba de *a selecta* şi de *a adapta* termenii necesari, ci de mijloace în sine cît mai numeroase, cu condiţia să fie italiene, în primul rînd. În felul acesta se putea reface structura originară a limbii române, limbă care nu era, în concepţia scriitorului, decît un dialect al limbii vorbite iniţial în Italia şi deci foarte apropiat de italiană, dacă nu chiar identic. Operaţia de restaurare a vechii structuri trebuia făcută prin intervenţia directă a savantului chemat să umple golul lăsat de o izolare, ce dura de două milenii, a poporului român de izvoarele latinităţii. Cernerea şi sedimentarea materialului lingvistic astfel „recuperat" erau îndeletniciri la care Heliade nu avea răgazul să se gîndească. Important era să prindă rădăcini principiul, iar principiul era următorul: modernizarea limbii prin reromanizare şi purificare prin italienizare. Arhitectul limbii — cărturar sau poet — avea la îndemînă un material imens, care putea completa pe cel latin păstrat în vechiul fond al limbii. De fapt, soluţia radicală, a italienizării limbii, din ultima etapă a reformelor propuse de Heliade, nu este decît apogeul, deviat spre utopie, al privilegiului de care se bucura pe bună dreptate şi de la început statutul neologismului în gîndirea sa filologică — gîndire rămasă fidelă concepţiei luministe a secolului al XVIII-lea despre drepturile absolute ale omului de ştiinţă de a legifera şi în materie de limbă.

Pînă la soluţia extremistă a neologizării prin italienizare, poetul străbătuse într-un răstimp relativ scurt etapele firesti, adresîndu-se resurselor de exprimare tradiţionale şi acordînd elementului muntenesc, mai cu seamă în fonetică, un loc evi-

Scanned with OKEN Scanner

dent. Neologismele îşi făceau drum cu măsură atît în traducere, cît şi în poezia originală, de inspiraţie romantică. În satire şi fabule, izvoarele expresiei populare, exploatate cu îndrăzneală şi utilizate cu vervă, continuau să se păstreze nealterate. În poezia epică lexicul lua o înfăţişare compozită, iar „stilul", de o savoare sui-generis, avea destui sorţi să fie compromis prin clişee făcute după modelul marilor epopei clasice şi prin grandilocvenţă. Pentru etapa italienizantă, pregătită teoretic între 1840 şi 1850, exemple de inventivitate verbală în privinţa neologismelor italieneşti se găsesc, din nefericire, la tot pasul. Instructivă, deşi nu în favoarea poeziei, este comparaţia, făcută de mai multe ori pînă acum, între versiunea iniţială a unor poezii şi cea ulterioară modificată de autor, în faza italienizantă. Nu mai puţin edificatoare şi curioasă ne apare concepţia de care era călăuzit spre sfîrşitul vieţii Heliade în traducerile efectuate din franceză.

Observaţiile pe care le facem în continuare se întemeiază pe o parte din poeziile mai reprezentative, traduse şi originale, publicate în *Meditaţii poetice* (1831). Acestea sînt: *Sinceritatea*, *Seara*, *Deznădăjduirea*, *Providenţa la om*, *Rugăciunea*, *Toamna* (traduceri); *Cîntarea dimineţii*, *Elegie I*, *Elegie II* (originale). La acestea vom adăuga: *La moartea lui Cîrlova* (1831), *O noapte pe ruinele Tîrgoviştii* (1836), *Satirele* şi *Michaida* (1842). Dintre traducerile de după 1850, ne vom referi la *Poetul murind* (tălmăcire din Lamartine), datînd probabil dintr-o perioadă anterioară anului 1866, dar cunoscută mai tîrziu, cînd a fost citită în şedinţa (din 11 dec. 1866) a Ateneului. Din punctul de vedere pe care-l urmărim aici, anume exemplul oferit de Heliade scriitorilor în acţiunea de îmbogăţire şi utilizare a limbii artistice, traducerile prezintă un interes egal cu creaţiile originale, întrucît este vorba de semnalarea şi utilizarea unor surse posibile de material verbal în creaţia poetică, şi nu de semnificaţia lor estetică. Cercetarea limbii poetice a lui Heliade stă deci pentru noi mai mult sub semnul iniţiativei lui culturale de animator pe tărîmul literaturii decît sub acela al valorii artistice intrinseci a limbajului său poetic, sau al unei analize strict lingvistice[13].

[13] Sub acest din urmă aspect, vezi acad. Al. Rosetti, *Limba scrierilor lui Ion Heliade Rădulescu pînă la 1841*, în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, Ed. Academiei, 1956, p. 57—

Scanned with OKEN Scanner

Heliade era un bun cunoscător al limbii textelor religioase, mai vechi, ale cărei norme mult mai „clasice" le propusese ca model pentru unificarea formelor românei literare. Este vorba, însă, de limba textelor religioase de la mijlocul secolului al XVIII-lea, cum s-a arătat pe bună dreptate în ultima vreme[14], şi nu de limba lui Coresi, cum s-a admis pînă nu demult. Limba scrierilor istorice îi era, se pare, mai puţin familiară; în orice caz, chiar dacă citise cronicile — şi de bună seamă că le va fi citit —, nu în aceste texte găsise el un model vrednic să fie urmat de limba literară a epocii lui, dat fiind că deosebirile dialectale erau vizibile în limba lui I. Neculce, pe de o parte, şi a lui Radu Popescu, pe de altă parte. Totuşi, fonetica limbii lui Heliade ne duce la unele particularităţi aparţinînd limbii vechi, indiferent de izvoarele folosite de scriitor. Trebuie să presupunem, în unele situaţii destul de greu de precizat, dealtfel, că o parte din aceste trăsături se menţineau în virtutea tradiţiei în limba scrisă din prima jumătate a secolului trecut. Dintre acestea se pot cita formele *lăcuitor* (nerefăcută după *loc*), *leage*, *preste*, *rumpe*, la care se adaugă altele, comune textelor moldoveneşti din secolele al XVII-lea — al XVIII-lea şi sporadic celor munteneşti din aceeaşi epocă, în speţă forma etimologică *hiclean* şi cea dialectală cu labiodentala *f* trecută la *h*': *hier* „fier".

Legătura cu limba veche este mai vizibilă în lexicul poetului, acolo unde elementele arhaice sînt atestate îndeosebi în perioada de creaţie dintre 1830—1840: *alboare*, *lemne* „copaci", din primul vers al poeziei *Toamna:* „Sărutare, *lemne* triste . . ."; *plînsoare*, *rigă*, *adîncat*, *zdrumicat:* „Al meu suflet (. . .) / De plăceri sfîşiitoare, îndeparte *zdrumicat*, / Arde d-a se întoarce l-al său izvor flăcărat" (*Rugăciunea de seară*). „Şi *zdrumicat* să nu fie ca paiul, iarba cosită" (*Imn la durere*). Adjectivul, atestat şi la Dosoftei[15], îl regăsim la Eminescu: „Pe maluri *zdrumicate* de aiurirea mării" (*Împărat şi*

66 şi îndeosebi Al. Rosetti şi Ion Gheţie, *Limba şi stilul lui Ion Heliade Rădulescu*, în *Studii de istoria limbii române literare*, Secolul al XIX-lea, II, E. P. L., 1969, p. 7—37.

[14] Vezi G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iaşi, 1948, p. 370, 374 şi, mai recent, I. Gheţie, *Contribuţii la problemele unificării limbii române literare. Momentul 1750*, „Limba română", 1971, nr. 2, p. 113—124. Cf. şi idem, *Baza dialectală a limbii române literare*, Editura Academiei, 1975, p. 490—494.

[15] Valeria Guţu-Romalo, *Atestări lexicale în Psaltirea în versuri a mitropolitului Dosoftei*, „Limba română", 1959, nr. 2, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

proletar); „Vezi izvoare *zdrumicate* peste pietre licurind“ *(Călin. File din poveste)*[16]. *Derază:* „carul (...) / Ce arde de lumină și de științi *derază* ...“ *(Căderea dracilor)* apare nu numai la Miron Costin (cu sensul de „își are originea“), ci și la Alecsandri (vezi capitolul următor).

Deși nu se face apărătorul privilegiilor unui anumit grai, nici măcar al celui muntean, cum ne-am aștepta, totuși Heliade rămîne îndatorat într-o mare măsură mijloacelor acestuia, pînă ce particularitățile muntene nu se mai văd, cum nu se simt nici formele populare și nici lexicul, îndepărtate fiind și înlocuite și unele și altele prin ortografia etimologică și prin italienisme. În poeziile datînd din perioada premergătoare anului 1840, dar, incidental, și mai tîrziu (în satire și fabule, cu deosebire), elementele muntenești sînt prezente în număr apreciabil. O bună parte din fapte intră deci în contradicție cu recomandările filologului din corespondența cu C. Negruzzi, altele „coincid“ cu cele moldovenești. Indiferent de acestea din urmă, G. Săulescu avea, în felul lui, dreptate să se teamă și să se plîngă de scriitorul muntean, învinovățit că vrea „să muntenizeze“ limba română, de vreme ce poetul uza și abuza chiar de eliziuni ca *d-aproape, d-un glob* etc., făcînd și alte concesii pronunției muntene, cînd scria *genuchi, livede*[17], *schintei* și *schinteiază*, ca și mai tîrziu Macedonski, *ușure*, formă adoptată și de Arghezi, *pociu* etc. și cînd respecta formele uzuale în graiul din Muntenia: *pîșaște, rușaște* „roșește“, *uraște, vestejaște* etc. În aceeași categorie intră verbul *a ardica*, alături de *a rădica*, prepozițiile *pă, p'în* „prin“. În schimb, alte fonetisme cum sînt velarizările rezultate din rostirea dură a lui *s, ș, j: s-au sărbat, deșărtul, șărpuește, jăli*, sau transformarea lui *i* în *î* din aceeași cauză: *șîr, înșîrate, rămășîță* etc., comune și rostirii dialectale din Moldova, vor fi trecut neobservate, fiind tolerate de scriitorii moldoveni, deși ele nu erau mai puțin „regionale“ și contraziceau normele clasice ale foneticii din textele vechi bisericești.

[16] *Aiurirea* sau *auirea* mării ?, cum citește D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 186. Lecțiunea lui Caracostea pare a se justifica și în alte exemple, pentru care vezi articolul nostru *Poezia lui Eminescu în lumina criticii filologice*, în „Limbă și literatură“, 1975, nr. 2, p. 219—225.

[17] Formă atestată la Bălcescu, ca și *ușure*, Bălcescu, *Opere alese*, II, 1960, p. 179, ambele reapar, după o lungă absență din limbajul poetic, în versurile lui Arghezi; vezi G. Istrate, *Limba română literară. Studii și articole*, Editura Minerva, 1970, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

Aspect muntenesc au şi formele iotacizate ale verbelor, mai ales ale consoanelor *t*, *d*, normă respectată cu sfinţenie de Heliade: *simţ*, *prinz*, *văz*, *să crează*, *să vază*, infinitivul *a scri* (formă obişnuită şi la Arghezi), formele lui flexionare: *scriţi* etc., precum şi verbul *a cuiba* „a-şi face cuib": „În inima-mi rebelă o ură umilită / P-ascuns se furişase ş-adînc s-*a fost cuibat*"[18].

În ce direcţie a utilizării mijloacelor de expresie ducea o astfel de concepţie despre limba poetică? Sau, cu alte cuvinte, ce fel de gen de poezie românească putea beneficia de pe urma unei astfel de căi pe care Heliade o indica drept model în poezia românească? Exemplul, din păcate printre cele foarte puţine, îl oferă poetul în balada *Zburătorul*, creaţie pe cît de valoroasă pe atît de izolată de tot ce scrisese şi avea să scrie Heliade şi de atunci înainte. Factura populară a limbii şi accentele regionale se găsesc aici în mediul lor firesc:

„Ah! inima-mi svîcneşte! . . . şi sboară de la mine!
Îmi cere . . . nu-ş' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da:
Şi cald şi rece, uite, că-mi furnică prin vine;
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva.

Că uite, mă vezi, mamă? aşa se-ncrucişază
Şi nici nu prinz de veste cînd singură mă strîng,
Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înşii lacrămi şi plîng, măicuţă, plîng."

Formele stilului oral imprimă versurilor un vădit caracter familiar, de autenticitate populară, cu aer de dialog spontan, înfiripat între două vecine ce-şi vorbesc peste gard:

[18] Cu această formă verbul apare şi la Al. Odobescu: „La poalele lor a movilcelor *cuibează* vulturii cei falnici . . ., *Opere*, II, ed. Tudor Vianu, E.S.P.L.A., 1955, p. 129. Cf. într-o altă ordine de idei şi adjectivul *culpeş*, recomandat de Heliade în *Vocabular de vorbe streine*, *Opere*, II, p. 252 (sub forma *culpaş*) şi atestat la Odobescu în *Doamna Chiajna:* „de am fost culpeşă ţie, m-ai oşîndit," *Opere*, I, ed. cit., p. 155. T. Vianu trece cuvîntul, din eroare, printre cuvintele cu circulaţie regională sau conservate în literatura populară (*Observaţii asupra limbii şi stilului lui A. I. Odobescu*, în *Contribuţii*, II, p. 116). În realitate, cuvîntul este o creaţie artificială de la neologismul *culpă* + sufixul *-eş*. Pentru alte fapte din compartimentele discutate pînă aici, vezi Al. Rosetti şi I. Gheţie, *op. cit.*, p. 19—29.

Scanned with OKEN Scanner

„Tot smeu a fost, surato. Văzuşi împeliţatul!
Că ţintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Şi drept pe coş, leicuţă! ce n-ai gîndi, spurcatul!
Închină-te, surato! — văzutu-l-ai şi tu!"

De aceea, cititorul trece uşor peste forme ca *schintei*, *ala*, *viu* „vin", *mîi* „mîn", ba chiar înregistrează cu oarecare interes estetic lexicul şi derivatele cu circulaţie limitată ca *argeaua*, *ţopul*, *descîntătură*. Mai puţin inspirate şi convenţionale îi apar, poate, variantele *pleopul* „plopul", *tremulă* „tremură", formă creată probabil prin contaminare între *tremura* şi ital. *tremolare*, schimbarea de gen din *murmură*, dintr-un vers pe care nu-l reţinem cu satisfacţie, din cauza ambianţei în care apare substantivul: „Vibra al serii aer *de tauri grea murmură*". Diminutivele *vîntuleţ*, *rîuleţ* şi derivatul *încîntec* „încîntare", alăturat lui *descîntec*, se situează în aceeaşi zonă mai puţin fericită de estetică a limbii, ca şi epitetul împreună cu determinatul: *prunca viţeluşă*. Cît despre gerunziul acordat din sintagma *vitele muginde*, el face parte din formele limbii poetice recomandate şi cultivate de poet şi, după exemplul său, de generaţia de poeţi munteni de la 1848, cu ecouri ce se prelungesc, împreună cu altele, pînă în poezia lui Eminescu şi în unele forme obişnuite ale limbii de azi.

Această disponibilitate pentru utilizarea unui material divers, în care expresia familiară şi puternic colorată din limbajul vorbit deţine un loc aparte, apare pregnantă în fabule şi în poezia satirică. Dealtfel, articolele cu caracter teoretic şi polemic, începînd cu prefaţa la *Gramatica românească*, precum şi proza scriitorului, lăsau să se prevadă acest stil popularizant, cu ascuţişuri satirice, susţinute lingvistic de o gamă de mijloace alese, fără prejudecăţi, dintre formele stilului oral. Astfel, florile vorbesc între ele ca un sobor de femei alarmate, strînse în faţa porţii. Limbajul e saturat de formulele caracteristice convorbirii ocazionale din mediul rustic, formele mergînd pînă la imprecaţia atenuată: „Floricele curioase / Una p'alta se-ntreba: / — „Trandafir să fie, lele?" / — Nu e trandafir, surato!" / Vai de noi, de floricele!" / — „Ce-a mai fi de noi, cumnato" / — „E măciaş, lua-l-ar naiba", / Viorelele strigară". (*Măciaşul şi florile*)

Lexicul, de un pitoresc popular, prin nuanţarea lui, în aparenţă fără retuşuri stilistice, este pigmentat cu cîte un ardelenism şi culminează cu apostrofa fără înconjur: „Ci mă-

Scanned with OKEN Scanner

ciaşul e ispită, / E sămînţă de gîlceavă, / De dihonie cumplită: / Vai de noi şi d-a ta slavă! / Ţipă-l peste gard afară, / Meargă dracului din ţară".

Este cunoscută împrejurarea în care a fost scrisă fabula în 1844. Ea învederează una din ipostazele vocaţiei satirice a poetului, transpusă aici într-o imagine construită cu ajutorul procedeelor lingvistice ale stilului *simplu*, sau „de jos", din clasificarea adoptată în teorie şi în lecţiile de gramatică a poeziei, predate de Heliade. Poetul nu dăduse uitării, de fapt, nici în perioada italienismului resursele, care-i stăteau la îndemînă, ale oralităţii populare cu tot cortegiul ei de licenţe verbale, adică de vorbe spuse cu năduf şi fără ocol. De data aceasta satira, cu adresă directă la partidul liberal, face uz deliberat de un amestec verbal pestriţ, în care intră limbajul popular sadea, gras şi dezinvolt, şi franţuzismele de import recent, luate din sfera modei şi a pretinselor maniere ale „formelor fără fond", stînd sub semnul vulgarităţii. În satira *Un muieroi şi o femeie* asistăm din nou la un dialog inegal, deoarece primul dintre conlocutori are iniţiativa pe care o păstrează tot timpul în cursul disputei. Faţă de femeia „laborioasă" ca albina, cealaltă „Hîrîia şi spumega, / Limba singură-şi muşca, / Toată vorba deşira; / Se certa pe româneşte, / Şi credeai că-i ţigăneşte. / (Ea zicea că-i boiereşte)".

Limbajul conlocutoarei este împănat de franţuzisme, pe care Heliade nu le avea la inimă (întrucît devenise adversar, din raţiuni extrafilologice, al curentului francez): „Şi-nvăţase, din păcate, / Şi franţozeşti d-alea toate: / *Princip, bon ton, santiman*, / *Pardon, bon jur, galantom*". Vecina, care are vocaţia injuriilor, iese în drum, pune mîinile în şold şi se adresează celeilalte: „Au ca mine eşti tu, sluto? / Au ca mine eşti tu, muto? / Uscăţivo; / Costelivo, / Exclusivo! / Stai închisă mototoală, / Sufli-n foc şi bagi în oală, / Exclusivo! / Inclusivo! . . ."

I se impută „femeii laborioase" că n-a fost la *bal masché*, nici la *soarea*, că nu ştie ce e *libertaoa*, nici *egalitaoa* etc. (Italienismele amintite la urmă atestă reacţia poetului faţă de forma de adoptare a acestora pe care o încercaseră latiniştii, nu şi Heliade, care a propus, cum se ştie, forma actuală (*libertate*) încă în *Gramatica* sa din 1828.) Torentul de invective, însoţite de gesturi, curge încurajat şi de îndemnurile fetei: „Ş-unde din picior bătea / Şi vorbea de se spărgea. / D-o dată pe neaşteptate / Fata mă-sei pe la spate / O trăgea

şi o-mboldea / (Căci avea mă-sa şi fată / Tot ca dînsa de guşată): // Mamă, mamă îi zicea, / N-auzi mamă? Zi-i o dată, / Zi-i că este şi guşată / Pînă nu ţi-o zice ea".

Heliade este consecvent principiului de inspiraţie clasică, teoretizat în *Curs de poezie*, II, potrivit căruia, scriitorul este dator să se lase călăuzit de raţiune şi să imite natura. Aceasta presupune şi adecvarea mijloacelor de expresie la genul operei: „Toate îşi au tonul lor, limbajul lor, stilul lor şi fiecare este pitoresc, poetic, cînd arta le pune la locul lor"[19]. Natura nu este însă aceeaşi pretutindeni. Ea are feţe variate şi contrastante. Scriitorul, care-l citase mai înainte pe Boileau pentru teoria imitaţiei, a supunerii la natură, înţelege îndemnul acestuia în spiritul ideologiei romantice, căreia îi face loc alături de estetica clasică. În consecinţă, a urma natura înseamnă a o prezenta în înfăţişările ei „adevărate", care presupun coexistenţa sublimului şi a grotescului, a eroicului şi a burlescului, căci „pretutindeni luminile, ca să resalte, au nevoie de umbre"[20].

Fabulele şi satirele poetului ilustrau în întregime sfera grotescului definit printr-un anumit stil, adică printr-un limbaj adecvat naturii subiectului. Versuri, cum sînt cele de mai sus, se citesc şi astăzi, dar cu un interes particular, asociat cu teoriile literare ale scriitorului. Interesul estetic propriu-zis păleşte în faţa celui lingvistic, care deţine primatul.

Dar nu prin acest gen de poezie alcătuită cu concursul unui limbaj frust şi zemos, pus în serviciul satirei, deseori personale, năzuia Heliade să cucerească aureolă de *poeta vates*. Elegia şi meditaţia erau speciile prin care poezia romantică se făcea ascultată cu veneraţie în epoca anunţată de Byron şi continuată de Lamartine şi Hugo. Poemul amplu, evocînd istoria şi mitologia vechilor popoare, se întîlneşte acum cu poemul inspirat din trecutul patriei. Ideea de destin al umanităţii, de „legendă a secolelor" se alătură ideii de întoarcere spre timpurile eroice ale istoriei naţionale. Epopeea se salvează pentru un timp — ca şi fabula — din lupta dusă împotriva normelor şi a separării genurilor cultivate de clasicism. Ea supravieţuieşte la noi clasicismului, făcîndu-şi loc în plină epocă romantică. Epopeea păstrează însă din vechea estetică numai cadrul, pe care scriitorul îl umple cu o ma-

[19] Citatul la D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, p. 53.
[20] Idem, *ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

terie nouă prin natura sa şi patriotică în intenţiile ei generoase.

Pentru prima categorie din creaţiile amintite — elegia şi meditaţiile, specii prin excelenţă lirice — limbajul tradiţional, popular şi regional, nu era suficient ca material menit să satisfacă condiţiile cerute de alt stil: stilul *înalt*, sau *ales*, cu vădite tendinţe şi ambiţii de a se ridica prin expresia lui pînă la treapta sublimului.

Dacă am încerca să descompunem imaginile lui Heliade în componentele lor lexicale pentru a defini „scriitura" poetului, în sensul dat de R. Barthes[21], de „morală a formei", morală pe care noi o includem în stil, înţelegînd-o, împreună cu L. Spitzer, ca „etimon spiritual al operei" şi formă a experienţei scriitorului (cf. observaţiile din capitolul introductiv), atunci termenii dominanţi ai poeziei lui Heliade ar trebui căutaţi în sfera semantică a *extraterestrului*, cuprinzînd semnificaţii ce converg spre sugerarea a ceea ce am numi ideea de aspiraţie suprapămînteană a *geniului*. Însuşi substantivul amintit acum deţine un loc privilegiat, fiind cap de serie denotativ pentru valorile altor termeni înrudiţi care i se subsumează şi îl întregesc. Elemente vechi sau comune: *tărie*, *văzduh*, *cer*, *ceresc* etc. sînt concurate sau scoase în scurtă vreme din uz de neologismele *firmament*, *eter*, *etérii*, *divin*, cărora li se asociază termeni abstracţi, dintre care *ideal*, *absolut*, *sublim* traduc obsesia poetului. Simbolul înălţării spre „régiile[22] etérii" îndepărtate şi sacre, populate cu *heruvimi*, *serafimi*, *angeli* are nevoie pentru a se exprima de verbele

[21] Roland Barthes, *Le degrê zéro de l'écriture*, Paris, Gauthier, 1964, p. 18.

[22] *Régie* apare de mai multe ori la Heliade: „Aşa cad legioane de duhuri hulitoare (...) / Din regii în *regii* mai răpezi vîjîiesc" *(Căderea dracilor)*; „(Somnul) pe toţi îi fură din mijlocul durerii / Şi-i trece peste chinuri în *regii* variate" *(Michaida)*; „O tu, ce au Fortuna au însuşi a ta voie / In *regia* fatală Armidei te aduce" *(Gerusaleme liberata)*. Cuvîntul, neînregistrat de Al. Rosetti şi I. Gheţie în studiul citat, are sensul de „ţară, regiune", pe care îl regăsim la Eminescu în poemul dramatic *Andreiu Mureşanu*: „Şi somnul frate-al morţii cu ochii plin d-eres / Prin *regia* gîndirii ne-nfiinţate trece". (Vezi discuţia la Şt. Cuciureanu, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, „Studii şi cercetări ştiinţifice. Filologie" (Iaşi), anul VII, 1956, fasc. 1, p. 52—53). Substantivul nu trebuie deci confundat cu omomorful său adjectival *regii* (pl.) „de rege, regeşti", întîlnit la Eminescu în *Egipetul* (şi în variante): „Umbra gîndurilor *regii* se aruncă-ntunecat". Forma se explică prin apropierea de lat. *regius*, ital. *regio* (Cf. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, p. 121).

Scanned with OKEN Scanner

a *se ardica*, a *se realța*, a *zbura* (de preferință a *svola*), iar „svolătoare" sînt *filomela*, *columbul*, *vulturul* sau *acvila*, funcționînd ca metafore sau termeni ai comparației pentru a sugera, prin mijloace conotative, primele, ideile de armonie și puritate, ultimele, pe acelea de înălțare și avînt orgolios.

Poet al idealurilor generoase, bîntuit de elanul căutărilor mistice, Heliade nu-și dezvăluie decît rareori înclinația de a transpune concepțiile în imagini verbale apte să trezească și să întrețină în cititor sentimentul poetic. El lasă cuvintelor libertatea de a se înfățișa în poezie cu sensul lor noțional sau de a le atribui, în cel mai bun caz, conotații monovalente, descoperite fără prea multă osteneală, ca în ultimele exemple citate mai înainte. De aceea, poetul pune la contribuție, îndeosebi, semnificațiile primare și curente ale cuvintelor, sau cele secundare, consacrate, fără a extrage din ele alte valori capabile să genereze funcție poetică. De fapt, criteriul estetic în materie de selecție verbală a neologismului se situează la el între limite foarte largi, nesupuse prea multor constrîngeri stilistice. Din acest motiv, franțuzisme ale epocii ca *sujet*, *objet* nu întîmpină rezistența rigorii artistice a poetului. Nici neologismele pătrunse la acea vreme în limbajul științific nu sînt prohibite de o cenzură prea severă. „O, fenomen ce-n veacuri abia cînd se ivește!" exclamă Heliade, numindu-l pe Cîrlova, în elegia scrisă la moartea acestuia. *Comerciul*, *comandir*, *haracter*, *materie*, *natură*, *princip* „principiu", *problemă* etc. sînt cuvinte provenite din surse diferite cerute de o arie foarte largă de inspirație, în care recunoaștem tensiunea unui secol pornit pe înnoiri, pe prefaceri radicale, dar expresia lor lingvistică cuprinde reflexe ale istoriei și ale culturii, și nu ale poeziei. Elegia, oda și meditația cultivate de poet atestă preocuparea de a găsi un limbaj abstract, potrivit spre a da relief stilului înalt și reflexiv. Înaintașii îi oferiseră poetului prea puține exemple în această privință. Abia Iancu Văcărescu se încumetase să deschidă porți largi neologismului, dar versurile sale încărcate de o terminologie filozofico-socială făceau ca limbajul poetic să se salveze anevoie din condiția stilului discursiv.

Heliade nu are, așadar, prea multe reticențe cînd este vorba de alegerea lexicului și a formelor. De vreme ce totul trebuia făcut și cît mai în grabă, nu era timp de pierdut cu trierea și cîntărirea mijloacelor de expresie. Poezia era pentru Heliade în primul rînd un act de cultură ca răspuns la im-

Scanned with OKEN Scanner

perativele istorice şi spirituale ale vremii, şi în al doilea rînd o creaţie născută din dorinţa spiritului de originalitate chemat să se afirme într-o literatură fără prea multă tradiţie estetică. Poetul era dator — şi Poetul era Heliade — să croiască un drum şi să ofere un exemplu. Critica putea să mai aştepte, ba chiar era datoare să-şi facă intrarea mai tîrziu. Pentru moment trebuia să se scrie cu orice preţ, căci era necesar să ne creăm o literatură, şi pentru aceasta era nevoie să se îmbogăţească, să se mlădieze şi să se subţieze limba. Stabilirea de criterii estetice în utilizarea lexicului (a celui neologic, în esenţă) nu i se părea a fi o chestiune de stringentă actualitate. Fobia franţuzismelor va izbucni după aceea. Important era acum, la 1836—1840, să se ţină seama de principiul integrării împrumuturilor în sistemul limbii române. Restul rămînea pe seama „meşterului", care este făuritorul limbii poetice, aceasta fiind *o altă limbă* decît cea de obşte. Iată de ce Heliade scrie în *Visul* (1836) fără teama de a cădea în banalitate, ci dimpotrivă, cu sentimentul net că limba română se dovedeşte înzestrată pentru poezie, cu condiţia de a i se adăuga partea care îi lipseşte:

„Lumea îmi era dragă; privata mea viaţă
Cînd veselă, cînd tristă, într-însă petreceam;
Dar perspectiva lumei îşi pierde a ei faţă
Privind-o de aproape precum eu o priveam."

Pentru constituirea limbii poetice era nevoie şi de formaţii după model străin sau create pe baza unor teme împrumutate. Astfel, *murindul* („L-a *murindului* picioare . . .", *Toamna*) este făcut după fr. *mourant*, ca şi gerunziile acordate: *apele dorminde*, *vitele muginde* etc. De o situaţie specială se bucură adjectivele neologice derivate cu sufixul rom. *-os*, *-oasă*: *părul undos*, *steaua amoroasă*, *raza rubinoasă*. Limitele derivării sînt şi de data aceasta foarte întinse. Prefixele — vechi sau împrumutate — se pot ataşa la teme verbale, obţinîndu-se astfel, cu *în-*, *se înfac*, iar cu *re-*, *restrigă*, *resurlă*, *resug*. Derivatele de acest fel vor trece la Macedonski, care scrie nu numai *reface*, *reînfloreşte*, ci şi *reurcă*, *recoboară* etc. (*Noaptea de mai*). Derivatul vechi sau popular cedează locul altora, făcute de poet cu material neologic recent, scontîndu-se pe un efect stilistic superior şi pe o sincronizare cu stadiul modern de evoluţie a limbilor europene. Avem a face aici şi

Scanned with OKEN Scanner

cu o raţiune de ordin purist, aflată în germene încă înainte de 1840. Probabil că în 1838, cînd îşi publică tenebrosul poem *Căderea dracilor*, adjectivul *împielițat* era socotit impropriu, întrucît se fixase în expresia *drac împielițat*, iar *întrupat* avea la bază o temă nelatină. Din aceste motive, Heliade preferă să formeze un derivat nou de la *persoană* „echivalent" cu celelalte: „. . . duh femeie! *lipiciu împersonat*". Luat în sine şi cu atît mai mult în sintagma de mai sus, inovaţia poetului este, ca în atîtea alte împrejurări, rodul unui exces de imaginaţie filologică.

Dacă neologismul sau cuvîntul popular nu-i oferă sursa imediată care să satisfacă şi ritmul, Heliade inventează forme derivate de el. *Coborîre* devine *cobor* („linul *cobor* al zilei", sau *coborămînt; umed* devine *umedat*, *sărutare*, căruia i se românizase forma „salutare", este înlocuit prin *sărutătură*: „*Sărutătura*-ţi mă înviază" (*Elegie II*). Peste puţin timp, poetul nu se va vedea silit să alerge la astfel de creaţii, fiindcă odată pornit pe calea italienizării *sărutătura* va deveni *baciu*, *mormînt* — *tomba*, *furtuna* — *tempesta*, *rîzător* — *rident*, *a trece* — *a pasa*, *străpasa*, *a (se) opri* — *a arresta* etc. În 1866, cînd îşi publică *Poetul murind*, traducere din Lamartine, lexicul poetului era înţesat de elemente neologice, îndeosebi de italienisme. Termenul popular este aproape o excepţie, iar reflexele regionale, aflate la locul lor în satire, umbresc acum caracterul voit elevat, dar, în aceeaşi măsură, şi artificial, al stilului:

„Ca paserea ce vede prin umbrele funebre,
Credinţa mea pătrunse ca ochiu printre tenebre;
Instinctul ei profetic destinu-mi revelă.
Adesea al meu suflet în visele — aurèe
Pe aripa de flacăr' svolînd spre empirèe
Văzu divine cîmpuri şi moartea devanţă.

Să nu-înscriţi al meu nume pe pietre cumpărate

. . . . . .

Lăsaţi abia un spaţiu d-o bătătură rece
Ca, dacă pe la tomba-mi vr-un svînturat va trece
Să poată să s'arreste, să poată-ngenuchia."

*

Scanned with OKEN Scanner

Apariţia primului cînt din epopeea *Michaida* în „Curier de ambe sexe", V (1841) coincide cu momentul cîştigării definitive şi mărturisite a poetului pentru italienism, ale cărui principii el le expunea pe larg tot atunci în *Paralelism între limba română şi italiană*. Şi de data aceasta Heliade deschide drum în literatura română unei specii noi, în care aveau să se încerce peste puţin timp şi, cu acelaşi risc, Bolintineanu prin *Traianida*, iar mai tîrziu Aron Densuşianu prin *Negriada*. Fiind vorba de o epopee, aşadar de o specie nouă în literatura noastră, cu un caracter profund naţional, erau necesare un stil adecvat şi mijloace lingvistice potrivite genului. Stilul trebuia să fie nobil, „eroic", iar personajele urmau să se comporte ca vechii luptători din epopeile clasice şi să vorbească asemenea lor, păstrînd însă coloritul autohton, arhaic şi popular, în dialoguri şi discursuri. Impresia cea mai stăruitoare care-l întîmpină pe cititorul epopeii este cea de *baroc lingvistic*, ca urmare a efortului scriitorului de a pune la contribuţie toate izvoarele, cu deosebire lexicale, ce păreau a susţine stilistic mijloacele verbale cerute de noul gen. Obsesia neologizării fără frîu a vocabularului se traduce acum, şi de aici încolo, prin încorporarea fără rezerve a neologismelor romanice, cărora li se lasă porţi larg deschise în poezie. Apropierea de sursele etimologice şi de reflexele lor ortografice îi dă poetului dreptul să scrie *deitate*, nu *zeitate*, *demiluna*, nu *semiluna*, *deifaci*, nu *zeifici*. Tendinţa de a integra fonetic şi morfologic neologismele se soldează cu forme de tipul *atoame* „atomi", (coarde) *sonoare*, *interroagă*, *să acoarde*, *să adoare* etc. Prin analogie cu forma veche *rumpe* este refăcută şi cea a neologismului derivat de la aceeaşi rădăcină: *se corumpe*. *Incinde* este de asemenea mai aproape de etimon şi de formele romanice şi deci preferabil rom. *aprinde*. Ni se vorbeşte apoi de *doliu* „durere", de *laboratori* „lucrători", de „*angelul* domnirii", de *veritate* „adevăr" şi despre o „*empie* lucrare", o „rugă *pietoasă*", o „*tavolă* rătundă", o „sabie *appendută*", „o *vizie* [„vizită"] *nopturnă*", de „cuget *salutariu*", de „*ultra* disperare", despre „drepturi *pàtrii*", „locuri *transdanubii*", „ochi *cerùlii*" etc. etc. O astfel de varietate de mijloace neologice întrebuinţate fără oprelişti îi oferă poetului posibilităţi nelimitate de descriere, cum este tabloul, pe care-l transcriem, al ivirii zorilor, în timp ce Mihai aşteaptă treaz să ţină sfat cu boierii:

Scanned with OKEN Scanner

„Trec orele şi iată cocoşul se aude
Ce îi străbate-auzul ca ultima cea trombă
Ce cheamă la viaţă pe trapasaţi din secoli.
Răcoarea dimineţei începe să se simţă
Ş-alboarea nu-ntîrzie, la răsărituri spuntă;
Se colorează-n urmă şi purpura-şi destinde
Ridenta Auroră, şi pier umbrele nopţii." etc.

Elogiind traducerea lui C. Aristia din *Iliada*, Heliade face, între altele, şi următoarea remarcă: „Cine voieşte a auzi despre dumnezeii păgînătăţii trebuie să auză şi despre epitetele lor" (*Asupra traducţiei lui Omer*)[23]. Epitetul însoţea în epopeile homerice nu numai numele zeilor, ci şi pe cele ale eroilor. El nu putea lipsi dintr-o epopee ca *Michaida*, care rămîne fidelă, în această privinţă şi în altele, modelelor stilistice ale vechilor creaţii epice. După cum din *Iliada* aflăm că Ahile era *cel iute de picior*, Nestor *cel înţelept*, Ulise *cel iscusit* etc., tot astfel în *Michaida* facem cunoştinţă cu sfetnicii din preajma domnului, printre care sînt *bătrînul*, *păţitul Banul Manta*, *Mihalcea belicosul*, *Mitrea cel hotarnic*, *Issar* şi *Teodose*, *mintoşi logofeţi ambii*, urmaţi de un şir lung de vistieri, spătari etc., al căror cap este *Eftimie zelosul*. În sala de consiliu unde „ardea făclii sacrate, splendoarea era mare", pluteşte duhul răzbunării şi al „resbelului". Ţinuta şi veşmintele sfetnicilor sînt ale unor războinici ieşiţi la paradă. Unul este încins cu o *bellică cintură*, altul este încălţat cu *coturni* tot atît de *bellici*. Doar mitropolitul are *plete cuvioase*, ascunse sub o simplă glugă monahală, căci pe atunci „gîmfarea bizantină nu corupsese clerul". Portretul lui Mihai are toate atributele fizice şi morale ale unui erou viteaz şi surîzător, în acelaşi timp, gata să ia în pieptu-i soarta ţării. El are „sprîncene ebenine, / Un nas roman, o buză pacefică, ridente, / O barbă marţiale, un piept ce sparge soarta / C-o tare patienţă, şi braţe musculoase", iar pletele-i cad „eroic onduloase". Dezbaterea boierilor are ca obiect alianţa împotriva turcului. Intervenţiile sînt frecvente, participanţii uzînd de formule tradiţionale de adresare: „nea Udreo", „bade Udreo" sau „unchiule", „tătuţă", „nepoate", după gradul de rudenie mai îndepărtat sau mai apropiat. Limbajul este slobod, indiferent de rangul boieresc. Turcii sînt taxaţi cu vehemenţă drept *loaze*, *borfaşi*, li se aruncă anatema creştină: *ucigă-i*

[23] *Opere*, II, p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

crucea. Unul din boieri face constatarea puţin măgulitoare pentru ceilalţi: „capetele multe le văz cam ţuţuiate", altul, *Issar mintosul*, le atrage atenţia, ca sfetnic înţelept ce se află, că „azi domnia n-o ia nimeni / Cu degetul în gură".

Epopeea nu este lipsită totuşi de un aer de grandoare — voită, evident, cu insistenţă, şi de aceea teatrală, cum observase N. Iorga. Asistăm la un spectacol static cu decoruri şi costume confecţionate şi cu personaje mimînd în dialoguri pe vechii semizei, bineînţeles într-o manieră colorată violent cu expresia familiară a ciobanilor valahi, dar după canoanele unei retorici învăţate pe deasupra de la Homer şi succesorii săi.

Generaţia lui Heliade şi cea care avea să-i urmeze puteau vedea în scriitorul muntean un spirit avid de cultură şi un poet care-şi luase îndrăzneala să deschidă făgaşuri noi literaturii noastre într-o epocă de înnoiri sociale şi politice. Generos şi exaltat, hazardat şi contradictoriu, Heliade credea cu toată tăria în noblеţea chemării lui de poet inspirat, de geniu mîntuitor al naţiunii sale. Crezul său poetic se născuse dintr-o raţiune culturală şi se supunea unui program pedagogic. Elevul lui Gh. Lazăr nu voia să fie numai ziarist şi profesor la Şcoala Filarmonică, ci şi profesorul unei epoci ce trebuia eliberată de tirania unor tradiţii orientale retrograde, pentru a pregăti poporului său locul cuvenit în contextul ideilor noi ale Europei din veacul al XIX-lea şi al romanităţii. Poezia lui Heliade, privită în ansamblul ei, este un exerciţiu poetic de lungă durată şi pe multiple coarde, o demonstraţie tenace despre virtuţile limbii române în materie de expresie literară, calitate căreia el s-a socotit dator să-i sporească la un moment dat mijloacele, în felul lui. Prin Heliade, părintele limbii noastre literare, cum a fost numit pe bună dreptate, limba artistică românească îşi tăia totuşi căi noi, pe care poezia noastră de mai tîrziu s-a ferit să păşească fără ezitare, spre binele ei, chiar dacă Eminescu, la început, iar mai tîrziu Macedonski şi Arghezi n-au fost străini de influenţa lui. Dar ea a învăţat de la Heliade şi, odată cu poezia acestuia, ce înseamnă curajul de a voi şi de a lupta, şi s-a simţit, poate, mai puţin timorată de riscul exceselor şi al erorilor de moment ; căci Heliade îşi luase asupra lui greaua povară, purtată de el ca un destin neiertător, de a face de toate, fie şi cu preţul greşelilor, pentru a lăsa celor ce aveau să vină după el exemplul unor iniţiative, a căror înfăptuire era opera viitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă literară şi limbă poetică în opera lui V. Alecsandri

A vorbi despre limba lui Alecsandri înseamnă a aduce în discuţie problemele fundamentale ale limbii române literare dintre anii 1840—1880. Aceasta, pentru că activitatea creatoare a poetului acoperă o jumătate de secol, răstimp în care a avut loc procesul treptat, dar nu mai puţin „dramatic", al limpezirii şi fixării limbii noastre literare în formele ei actuale. Şi totuşi, destinul literar al operei poetului — înţelegînd prin aceasta semnificaţia atribuită creaţiei sale de generaţiile contemporane cu el şi de cele următoare — a urmat un alt drum decît acela al unor mari scriitori, ca Eminescu sau Creangă, de pildă, care s-au impus mai tîrziu în conştiinţa literară românească, dar al căror prestigiu nu a încetat să crească mereu cu vremea. Nu acelaşi lucru s-a întîmplat cu Alecsandri. După o glorie care durase patru decenii, admiraţia îi este retrasă după 1880 nu tacit, ci public şi cu oarecare ostentaţie din partea unor scriitori din noua generaţie, ca Vlahuţă şi Delavrancea, stăpîniţi de sentimentul, comun şi altor contemporani, că autorul *Pastelurilor* întîrzia prea mult pe o treaptă din ierarhia valorilor artistice naţionale pe care se cuvenea să fie înălţat Eminescu. Aceştia se asociau astfel aprecierilor lui Al. Macedonski, D. Petrino sau Aron Densuşianu[1], care puneau la îndoială, din perspective diferite, însăşi valoarea artistică a operei poetului.

[1] Aron Densuşianu, *Istoria limbei şi literaturei române*, Iaşi, 1885, p. 243. Cf. şi Panaitescu Perpessicius, *Alecsandri şi limba literară*, în volumul colectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, 1958, p. 229, unde sînt reproduse o bună parte din neologismele condamnate de A. Densuşianu, de pildă: *achita, cortegiu, decret, fluviu, ofrandă, straniu, transfigurare* etc., asimilate toate de multă vreme de limba literară.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel de exagerări ne surprind astăzi, dar ele trebuie explicate prin reacţiile contradictorii provocate de epoca de fierbere culturală dintre anii 1840—1880, numită pe bună dreptate de G. Ibrăileanu „epocă de chin al renaşterii"[2]. Criticul ieşean observa că această perioadă prezintă mai mult interes din punctul de vedere al limbii literare decît al literaturii. Distincţia este, fără îndoială, prea tranşantă şi în defavoarea literaturii, dar e de reţinut faptul că Ibrăileanu vede în aceste decenii de mare efervescenţă şi de controverse filologice o etapă din care limba română literară avea să se constituie în formele ei evoluate şi moderne, întemeiate pe vechea tradiţie ce se adapta la imperativele culturale ale vremii. Era o perioadă necesară ce trebuia străbătută pînă să se atingă faza artistică pe care limba literară românească se pregătea s-o ajungă şi s-o înfăptuiască prin marii clasici. Cel care reprezenta şi sintetiza, alături de Heliade, acest moment din istoria limbii noastre literare era V. Alecsandri.

Prima cercetare mai atentă despre limba lui Alecsandri ne-a dat-o Petre V. Haneş, într-o lucrare utilă şi astăzi[3]. Autorul studiază aici numai faptele aparţinînd creaţiei poetului dintre anii 1840—1860, adică o parte şi anume prima fază din activitatea sa literară. Constatarea lui Haneş că „Alecsandri este, în această epocă, din punctul de vedere al limbii, un scriitor moldovean" (aşadar „regional"), este susceptibilă de cel puţin două obiecţii. În primul rînd, limba lui Alecsandri este „moldovenească" în această perioadă, aşa cum, în general vorbind, este „muntenească", fără a fi deci „literară" în sensul actual al termenului, limba lui Gr. Alexandrescu[4] din primele sale creaţii sau cea a lui N. Bălcescu. În al doilea rînd, observaţia lui Haneş este numai parţial întemeiată şi fiindcă el n-a făcut distincţia între limba autorului şi cea a personajelor din comedii, unde elementele regionale îşi au o motivare estetică, fiind folosite cu intenţia de a individualiza şi de a satiriza personajele. (Dacă nu am ţine

[2] G. Ibrăileanu, *Istoria literaturii române moderne. Epoca Conachi*, *Opere*, vol. 7. Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Editura Minerva, 1979, p. 247.

[3] Petre V. Haneş, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 1904, ed. a 2-a, 1927. Trimiterile noastre la lucrarea menţionată se referă la această ediţie din urmă.

[4] Vezi I. Fischer, *Aspecte ale evoluţiei morfologiei româneşti literare în variantele poeziilor lui Grigore Alexandrescu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Editura Academiei, 1958, p. 281—290.

Scanned with OKEN Scanner

seamă de acest criteriu ar trebui să socotim limba personajelor din comediile şi schiţele lui Caragiale, „regională" în raport cu limba literară, lucru nesusţinut de nimeni pînă acum.) Autorul adaugă însă pe bună dreptate că aceasta era totuşi o limbă plină de viaţă şi armonioasă, care a cîştigat autoritate prin răspîndirea operei poetului în toate provinciile locuite de români, unde a fost primită cu sentimentul că reprezintă expresia limbii naţionale a românilor.

Pornind de la ideea că poezia are un rol precumpănitor în procesul de selectare şi de impunere a formelor de exprimare artistică, Ovid Densusianu atribuie acest rol creaţiei poetice a lui Alecsandri, afirmînd în capitolul consacrat aspectului estetic al limbii poetului că, „luată în întregime, opera poetică a lui Alecsandri e realizarea cea mai armonioasă şi cea mai senină din literatura noastră"[5]. Învăţatul bucureştean, care se ocupă în special de poezia lirică din primele cicluri ale operei lui Alecsandri şi de pasteluri, nu trece sub tăcere partea mai puţin realizată, sub acelaşi aspect estetic, singurul, dealtfel, care-l interesează în limba artistică a poetului[6].

Este necesar să observăm de la început că, privite mai îndeaproape, fonetismele moldoveneşti, formele şi lexicul din limba poetică a lui Alecsandri apar într-o altă lumină decît aceea pe care ne-o oferă poeziile sale publicate pînă la 1860 şi studiate de Petre V. Haneş. „Limba literară" din scrierile lui Alecsandri şi ale altor scriitori, mai ales moldoveni, din prima jumătate a secolului trecut nu poate fi înţeleasă prin simpla raportare la conceptul de normă dedus din limba textelor muntene[7].

[5] O. Densusianu, *Evoluţia estetică a limbei române. Opere*, III, ediţie critică şi note de Valeriu Rusu, Editura Minerva, 1977, p. 426. Prestigiul poetului a crescut indiscutabil şi datorită caracterului intenţionat „popular" al creaţiei sale, despre care, vezi Paul Cornea, *Mitul lui Vasile Alecsandri în contextul epocii şi rădăcinile sale*, în culegerea *Aspecte ale evoluţiei limbii şi literaturii române* (1840—1970). Cursuri de vară, Piatra Neamţ, 1977, Societatea de ştiinţe filologice, Bucureşti, 1977, în special p. 20—22.

[6] Un studiu mai recent despre limba şi stilul lui Alecsandri semnează Boris Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu şi Mihai Zamfir, *Limba şi stilul operei lui Vasile Alecsandri*, în volumul colectiv *Studii de istoria limbii române literare, Secolul al XIX-lea*, 2, Bucureşti, 1969, p. 163—220.

[7] Pentru acest aspect al discuţiei, vezi G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iaşi, 1948, şi recenta lucrare a lui Ion Gheţie, *Baza dialectală a românei literare*, Bucureşti, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Important este faptul că astfel de particularităţi (fonetice: *bălaie, cîntic, gioc, grieri,* sau morfologice: *a florilor miros, creştinul ista* etc.) nu sînt generale, ci coexistă cu altele munteneşti sau literare, adoptate de poet încă în ediţia din 1863, dar mai cu seamă în cea din 1875. Fenomenul trebuie subliniat cu deosebire, căci el evidenţiază evoluţia şi uneori fluctuaţia ce caracterizează nu numai fonetica şi morfologia lui Alecsandri, ci şi limba artistică a celorlalţi scriitori ai acestei epoci. În general, se trec cu vederea aceste trăsături ale limbii scriitorului, tocmai pentru că ele nu se opun normelor actuale, reţinîndu-se în schimb cele care frapează prin caracterul lor învechit sau regional[8]. Or, identificarea valorilor estetice ale limbii este posibilă numai atunci cînd ele se detaşează de limba normată, în al cărei sistem luaseră naştere. Punerea în evidenţă a valorilor astfel relevate înseamnă, în realitate, cercetarea *funcţiei estetice* asumate de aceste fapte în textul poetic şi concretizată într-un idiostil.

Din această perspectivă, limba lui Alecsandri din primele sale creaţii poetice, inclusiv cea din ediţia publicată în 1863, nu poate fi socotită „regională" în ipostaza ei de *normă sau de variantă literară a graiului moldovean,* inclusiv ca utilizare artistică, intenţionată, a unor elemente dialectale care se situează între limitele acestei norme. Este limpede că în acest ultim caz norma literară corespunzînd funcţiei de comunicare socială, pe plan naţional, şi norma artistică (stilistică) corespunzînd funcţiei estetice, implicate în opera poetică, sînt sau ajung să fie unul şi acelaşi lucru. Aceasta înseamnă că particularităţile regionale dintr-un text poetic nu sînt relevante sub aspectul funcţiei estetice, cîtă vreme nu se opun normelor (sau unora din normele) graiului vorbit al

[8] Exemple numeroase în acest sens am dat în articolul *Limba literară în opera poetică a lui V. Alecsandri,* „Orizont", nr. 10, p. 3—13 şi nr. 11, p. 67—72. Pentru alte contribuţii recente la cunoaşterea limbii lui Alecsandri şi a preocupărilor sale teoretice în legătură cu limba literară, vezi N. I. Popa în *Prefaţa* la V. Alecsandri, *Opere,* E.S.P.L.A., 1954, p. 32—38; I. Şiadbei, *Alecsandri gramatic,* în „Limbă şi literatură", II, 1956, p. 313—318; Perpessicius (studiul citat mai sus), Ion Diaconescu, *Vasile Alecsandri şi problemele limbii române literare din vremea sa,* în „Analele Universităţii C. I. Parhon", seria Ştiinţe sociale, Filologie, 18, an. IX, 1960, p. 351—362; Petre E. Zugun, *Alecsandri şi purismul,* în „Iaşul literar", iulie 1965, p. 62—70; C. Dimitriu, *Aspecte ale vocabularului în teatrul lui Alecsandri,* în „Iaşul literar", iulie 1965, p. 76—80; Gavril Istrate, *Vasile Alecsandri şi limba literară,* în *Limba română literară. Studii şi articole,* Bucureşti, 1970, p. 130—143.

Scanned with OKEN Scanner

limbii respective. Că aceste particularităţi se situează în planul creat de norma limbii de comunicare, şi nu în planul normei estetice, se poate constata din comparaţia cu acelaşi text publicat de scriitor într-o altă ediţie. Cînd sistemul de norme al variantei literare naţionale s-a modificat, limba scriitorului, care adoptă noul sistem, îşi schimbă *baza dialectală* din planul acestei variante unice, cîştigul obţinut fiind însă de partea limbii literare ca realitate naţională, nu însă cu necesitate şi ca realizare estetică.

Iată cîteva dintre variantele existente între cele două ediţii, ca urmare a modificărilor pe care poetul le-a operat în ediţia mai nouă, în sensul „muntenizării" textului. Este evident că pentru cititorul actual impresia de „regional" cedează locul impresiei de „literar" în conformitate cu normele actuale, dar *aceasta este altceva decît o mutaţie în planul estetic al limbii*, întrucît schimbările au avut loc în baza dialectală a limbajului poetic, şi nu în sistemul de valori intertextuale.

Ed. 1863	Ed. 1875[9]
„De-aş *ave* o puiculiţă" (p.1).	„De-aş *avea* o puiculiţă" (O.I, p. 3).
„Şi de-atunci copii-mi ce-l tot *pominesc*."	„Şi de-atunci copii-mi ce-l tot *pomenesc*"
„*Oamini* buni! de-atunce în tihnă trăiesc" (p. 38).	„*Oameni* buni! de-atunce în tihnă trăiesc" (*ibidem*, p. 42).
„Biserica *răsipită*" (p. 273).	„Biserica *risipită*" (O.II, p. 33).
„Cu *fugariul* sprintenel" (p. 33).	„Cu *fugarul* sprintenel" (O.I, p. 37).
„Şi de şerpi l-a *discînta*" (p. 6).	„Şi de şerpi l-a *descînta*" (*ibidem*, p. 12).
„Mă *giur* p-astă cruciliţă" (p. 3).	„Mă *jur* p-astă cruciliţă" (*ibidem*, p. 5).

[9] Am luat ca punct de plecare ediţia din 1875: Vasile Alecsandri, *Opere complete, Poesii*, vol. I, *Doine şi lăcrimioare*, vol. II, *Mărgăritărele*, vol. III, *Pasteluri şi Legende*, Bucureşti, Socec, 1875. Exemplele şi citatele din ultimul ciclu *(Legende)* au fost date după ediţia G. C. Nicolescu, V. Alecsandri, *Poezii*, vol. II, E.S.P.L.A., 1955, care reproduce cu fidelitate ediţia din 1875 (pentru ciclurile cuprinse în aceasta din urmă) şi ediţiile din 1880: *Poesii*, vol. V (însumînd ciclurile *Legende nouă* şi *Ostaşii noştri)* şi cea din 1884 (*Varia*, ciclu publicat la sfîrşitul volumului *Fîntîna Blanduziei).*

Scanned with OKEN Scanner

„Amor vecinic îşi *giura*“ (p. 44).	„Amor vecinic îşi *jura*“ (*ibidem*, p. 49).

Deosebirile morfologice dintre cele două ediţii nu sînt mai puţin numeroase :

Ed. 1863	Ed. 1875
„Sus la munte ninge, plouă, La Craiova pică rouă. Din *a* nopţei ochi cereşti“ (p. 318).	„Din *ai* nopţei ochi cereşti“ (0.II, p. 81).
„Colo-n vale, la fîntînă, Două fete *spala* lînă, *Spala* lînă şi *rîdea* Iar din gură-aşa *grăia*“ (p. 39).	„Colo-n vale, la fîntînă, Două fete *spălau* lînă, *Spălau lînă şi rîdeau* Iar din gură-aşa *grăiau* (0.I, p. 43).
„Astfel vesel pe-o cărare *Glumia* gingaşele fete . . .“	„*Glumeau* gingaşele fete.“

Situaţia este aceeaşi în cazul unor forme ale conjunctivului, care diferă de la o ediţie la alta, în sensul constatat mai sus, al evoluţiei de la „regional“ spre „literar“ :

Ed. 1863	Ed. 1875
„Să mă *ie* de lîngă tine“ (p. 106).	„Să mă *iea* (sic) de lîngă tine“ (0.I, p. 112).
„Vină de mă *ie*“ (deşi rimează cu *stea*, ortografiat *sté*, p. 366).	„Vină de mă *iea*“ (sic) (0.II, p. 134).

Să adăugăm la aceste particularităţi muntenesti, adoptate în ediţia din 1875, şi folosirea frecventă a perfectului simplu, în exemple cum sînt : „Fără vină, din născare / *Mă văzui* eu pedepsită / Şi de-a lumei dizmierdare / *Mă simţii* în veci lipsită“ (*Sora şi hoţul*) ; „*Nu-ntîlnişi* pe Sburătorul ?“ (*Sburătorul*).

Nu rigorile metrice determină, cel puţin în primul exemplu, alegerea acestei forme, fără circulaţie reală pe teritoriul lingvistic al Moldovei încă din secolul al XIX-lea[10], în locul perfectului compus, folosit de regulă şi de mult timp în graiul viu din această parte a ţării. Raţiunea este, evident, alta, şi anume cea invocată şi în celelalte situaţii. Este vorba, cu alte cuvinte, de acea tendinţă de adoptare a unor particularităţi de exprimare simţite, după 1840, şi de scriitorii moldoveni ca aparţinînd într-o măsură mai mare variantei unice, întrucît ele reprezentau forme răspîndite atunci, ca şi azi, pe o bună parte a teritoriului lingvistic românesc, şi în primul rînd în Muntenia.

Într-o situaţie diferită se află sintaxa poetică a lui Alecsandri. De data aceasta, fluiditatea frazei, care imprimă versului ritm firesc şi melodios, este consecinţa influenţei limbii populare şi a folclorului, ca în multe versuri din ciclul *Doinelor şi lăcrimioarelor*. Ea nu mai este rezultatul translaţiei dintr-un sistem de norme în altul, de la „dialectal", la „literar". Evoluţia are loc acum pe plan intern, şi anume în alegerea mijloacelor de expresie (şi de construcţie) dintr-un material a cărui calitate este mai puţin afectată de apartenenţa sau nonapartenenţa limbajului la unul sau altul dintre normele comunicării: „Iar de vrei tu să-l mai vezi, / Peste munţi să te răpezi / Într-a zimbrului domnie (...) / Peste codri, peste munţi, / Peste ape fără punţi, / Unde-s florile frumoase, / Unde-s fetele voioase, / Unde-s doinele duioase..." (*Maghiara*). Alteori, construcţia e mai savantă şi timbrul mai grav, ca în aceste versuri din *Legenda Rîndunicăi* (cu ecouri ce vor reveni, în treacăt fie zis, mai ample şi mai adînci la Eminescu):

„Atunci pe nesimţite un glas de zburător / Îi tot fura auzul şoptindu-i plin de dor: / „Atît eşti de frumoasă la chip şi la făptură, / Că nopţei dai lumină, şi zilei dai căldură, / Şi orbilor din umbră dai ochi să te admire / Şi muţilor grai dulce să spuie-a lor simţire. / Ah! părul tău lung, negru ca aripa corbie / Cu-a lui întunecime ar face nopţi o mie... / Iar ochii tăi, luceferi cu tainice luciri, / Răsfrîng toată văpaia cereştilor iubiri / Ce ai aprins în inimi cînd te-ai ivit pe lume, / Tu, zînă fără seamăn, minune fără nume!"

[10] Cf. Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Contribuţii*..., I, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

Progresul față de stadiul atins de mijloacele de construcție ale limbii artistice pînă la Alecsandri este vizibil, chiar față de procedeele sintactice din ciclul *Doinelor*, căci poetul stăpînește acum tehnica frazelor ample dar echilibrate prin juxtapuneri și apoziții dezvoltate care se armonizează în unități ritmice. Funcția estetică a mijloacelor de expresie presupune, de data aceasta, depășirea condiției dialectale a limbajului ; aceasta înseamnă abolirea deosebirilor între norma literară regională și norma supradialectală, națională, adică „vărsarea" primei în cea de a doua. Fenomenul se generalizează, la scriitorii moldoveni, în a doua jumătate a secolului trecut, astfel încît o cercetare a valorilor estetice ale limbii lui Alecsandri trebuie să plece de la momentul 1875, anul apariției operelor sale complete. Aceasta este o condiție pentru ca aspectul „regional" al creației sale poetice să nu influențeze judecata stilistică, prin imixtiunea unor factori ținînd de norma limbii (variantei) literare.

Într-o altă ordine de idei, prezența moldovenismelor și a elementelor populare (unele cu aspect arhaic) în limba scrierilor lui Alecsandri este explicată de G. Ibrăileanu prin aceea că poetul nu citea cărți bisericești „pentru a-și corija limba"[11]. Dar Ibrăileanu are în vedere, ca și Haneș, comediile scrise în prima perioadă din activitatea de autor dramatic a poetului, începînd cu anul 1840, care sînt în adevăr pline de fonetisme populare „extraordinare", cum le caracterizează criticul ieșean.

Nu trebuie uitat însă că literatura dramatică și proza lui Alecsandri pun alte probleme din punctul de vedere al structurii și mai ales al scopurilor estetice diferite, cărora ele le sînt subordonate. Afirmația am făcut-o și mai înainte și nu vom dezvolta-o aici. Vom adăuga totuși că problema utilizării unor astfel de elemente extraliterare intră într-o altă sferă de preocupări, aparținînd la ceea ce I. Coteanu a numit cu justețe „componenta externă a stilului artistic", constituită „din procedee luate din alte stiluri sau aspecte ale limbii" și „care se articulează cu precedenta (componenta internă, alcătuită din procedeele proprii scriitorului) numai pe baze estetice", această componentă — externă — putînd fi socotită „un factor special de realizare a culorii locale"[12].

[11] G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 161.

[12] I. Coteanu, *Româna literară și problemele ei principale*, Ed. științifică, 1961, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

În această situaţie, diferită, prin urmare, din punctul de vedere al limbii artistice, se găsesc comediile lui Alecsandri, în care personajele sînt în primul rînd expresia unui anumit mediu şi a unei anumite mentalităţi, care pot fi descrise sau sugerate şi pe calea mijloacelor lingvistice.

Ibrăileanu mai pierde din vedere un amănunt, anume că Alecsandri, chiar dacă nu citea texte religioase vechi (presupunere, dealtfel, greu de verificat), putea să suplinească lectura unor asemenea modele de limbă mai unitară, căci poetul era un cititor pasionat de literatura artistică populară. Intervenţiile poetului în forma de expresie a acestor producţii, acţiune care nu a găsit, cum se ştie, o aprobare ulterioară unanimă, izvorau din principiul apropierii formei lor de exprimarea cultă, fapt care l-a determinat pe poet să îndepărteze sau să netezească asperităţile lingvistice dialectale. În limba poeziilor populare, culese şi îndreptate de el, Alecsandri a găsit pe de o parte, ca şi Al. Russo şi alţi scriitori ai generaţiei de la 1848, expresia directă şi intimă a legăturii dintre limbă şi naţiune. Ideea se născuse dintr-o nouă ideologie opusă celei latiniste, avîndu-şi originea în concepţia romantică a epocii, susţinută de Herder la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi răspîndită în Europa, mai ales odată cu începutul veacului al XIX-lea. Pe de altă parte, poetul a sintetizat el însuşi în culegerile de *Poezii populare*, publicate în 1852 şi 1866, tocmai esenţa limbii româneşti naţionale, cu fondul ei vechi şi viu transmis de generaţiile dinainte şi adaptat la cerinţele unei exprimări literare, în mare măsură pe deasupra particularităţilor regionale, în speţă a elementelor moldoveneşti.

Limba poetică a lui Alecsandri porneşte de la acest model, căruia el îi adaugă elementele necesare pentru a face din ea un mijloc evoluat şi apt să îndeplinească rolul unui instrument de cultură naţională şi de artă literară în perioada modernă de dezvoltare a societăţii româneşti.

În structura limbii poetice a lui Alecsandri, locul de seamă ca funcţie estetică revine însă vocabularului, căruia îi vom consacra, din acest motiv, un spaţiu privilegiat. Se cuvine să notăm mai întîi că straturile lexicale sînt distribuite în opera poetului într-o ordine care atestă coexistenţa inegală numeric a termenilor populari şi regionali cu neologismul, al cărui loc este preponderent în primele cicluri, cu excepţia poeziilor de inspiraţie manifest folclorică. Aceste elemente variate se echilibrează în *Pasteluri* şi, mai tîrziu, în *Legende* şi *Ostaşii*

Scanned with OKEN Scanner

noştri, unde împrumuturile îşi găsesc oarecum statutul firesc, alături de cuvintele din fondul vechi al limbii.

De remarcat că, chiar în ciclurile anterioare *Pastelurilor*, şi tot astfel după 1875, aşadar de-a lungul întregii sale creaţii poetice, se întîlnesc frecvent o serie de elemente lexicale poetice sau considerate astfel în limba artistică din secolul trecut. Alături de substantive ca *farmec*, *făptură*, *fiori*, *înger*, *odor*, *plai*, *şoaptă*, *suspin*, *vifor* etc. stau adjective-epitete ca *dalb*, *dulce*, *gingaş*, *lin*, *tainic*, *vesel*, *voios* etc., luate toate din fondul comun al limbii. O altă clasă de cuvinte aparţinînd stratului poetic îl formează termenii neologici reprezentînd împrumuturi din literaturile romanice apusene, adoptate şi în stilul poeziei noastre lirice din această epocă. Aşa sînt: *amor*, *armonie*, *aurora*, *divin*, *fantasmă*, *fantastic*, *ideal*, *iluzie*, *june*, *junie* (acestea din urmă reînviate prin influenţa latinistă), *melodie*, *mister*, *misterios*, *orizon(t)*, *nostalgie*, *roze*, *suvenir* etc. În sfîrşit, un număr apreciabil de neologisme fuseseră întrebuinţate mai puţin sau chiar deloc în limba poeziei noastre pînă la Alecsandri, de pildă *atmosferă*, *bizar*, *coloane*, *favoare*, *indignare*, *insultă*, *meteor*, *note*, *pilot*, *semnal*, *spirală*, *splendoare* etc.

Poetul dădea dovadă de o intuiţie justă în alegerea neologismelor, chiar dacă uneori stăruia în impunerea unor forme neasimilate mai tîrziu de limba literară, cum este cazul substantivului *onor*[13], recomandat de poet pentru sonoritatea lui „bărbătească", în opoziţie cu femininul *onoare*, care-i amintea formaţiile propuse de analogismul pumnist. A avut rezerve, care s-au dovedit neîntemeiate, şi faţă de forma unor neologisme ca *chestiune*, *interpelaţiune*, *naţiune*, *preşedinte*, *şedinţă* etc.[14]. Acestea sînt însă fapte izolate. Limba română literară şi limbajul poetic au păstrat cea mai mare parte dintre termenii noi cărora Alecsandri le-a dat întrebuinţare, chiar dacă el n-a fost cel dintîi care i-a folosit. Fără îndoială însă că, datorită prestigiului operei sale poetice, el le-a mărit aria de circulaţie şi a favorizat asimilarea lor

[13] Cuvîntul fusese folosit cu această formă mai întîi de I. Budai-Deleanu, cum a observat O. Densusianu în *Evoluţia estetică a limbii române*, 1930—1931, p. 261. Vezi şi Panaitescu Perpessicius, *Alecsandri şi limba literară*, în volumul *De la Varlaam la Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1958, p. 266.

[14] Despre acest aspect, vezi Petre E. Zugun, *Alecsandri şi purismul*, în „Iaşul literar", iulie 1965, p. 62—70.

Scanned with OKEN Scanner

de către limba literară. Învinuirea adusă poetului acum 80 de ani de Aron Densușianu, în legătură cu lipsa de gust estetic în alegerea neologismelor, aparține unui mod cu totul particular de apreciere a valorii artistice a unei opere literare și nu merită să fie luată în seamă.

Elementul popular ocupă un loc esențial, alături de lexicul neologic, iar dacă îl așezăm după acesta o facem nu pentru a stabili o ierarhie, ci fiindcă el intră într-o sferă de preocupări mai largă și în același timp mai complexă.

Poezia lui Alecsandri, de la *Doine și lăcrimioare* și pînă la *Ostașii noștri*, demonstrează modul în care a avut loc procesul de absorbire directă și masivă a elementului popular, luat mai întîi din limba creațiilor folclorice, apoi în continuare și paralel cu aceasta din limba vie. Poetul aplică în felul acesta principiile care stătuseră la baza programului *Daciei literare* și mai tîrziu al *României literare*. Scriitorii care reprezentau această orientare, și în primul rînd Al. Russo, aduceau argumentele teoretice pe care se întemeia noua tendință. Originalitatea unei literaturi trebuia să se manifeste nu numai printr-o tematică inspirată din realitățile autohtone, ci și printr-o limbă în care să-și găsească expresia specificul ei național.

Nu vom stărui asupra numeroaselor cuvinte și expresii populare din primele cicluri de poezii, cele mai multe de factură populară, atît ca fond cît și ca formă[15]. Vom menționa cîteva fapte limitate la *Pasteluri*, întrucît acestea indică măsura caracterului clasic al poeziei lui Alecsandri din perioada de maturitate și de desăvîrșire a mijloacelor sale artistice. Printre acestea sînt: *bătătură, boroane, căpiță, clăbuci, ceairuri, cojoace, huceag, imaș, a meni, mușunoaie, plăvan, prispă, promoroacă, a se opinti, răstoace, scrînciob, stuh, stoguri, ștergar* „broboadă", *țurțuri, zurgălăi* etc.

Prezența masivă a unor astfel de elemente imprimă lexicului din *Pasteluri* acea notă rustică, bucolică, prin care este evocat un anumit mediu patriarhal și idilic într-o viziune virgiliană a peisajului și a satului românesc[16]. Din punctul

[15] Vezi în această privință Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 168 și urm., și N. I. Popa, *Prefață* la V. Alecsandri, *Poezii*, E.S.P.L.A., 1955, p. 33.

[16] Pentru G. Călinescu „*Pastelurile* reprezintă o lirică a liniștii și a fericirii rurale, un horaționism" (*Vasile Alecsandri*, Editura Tineretului, 1965, p. 55). Cf. și Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

de vedere care interesează aici, e de relevat faptul că cea mai mare parte dintre cuvintele de acest gen nu beneficiaseră pînă la Alecsandri de privilegiul utilizării lor în limba poeziei din partea unor înaintaşi ori contemporani ca Heliade, Gr. Alexandrescu sau Bolintineanu — ca să nu amintim decît pe cîţiva dintre exponenţii de seamă ai liricii noastre din secolul trecut. Deşi problema dozării elementelor neologice şi a celor populare în stilul artistic al lui Alecsandri se situează în afara preocupărilor care interesează aici, vom spune în treacăt cel puţin că în cele mai multe cazuri fuziunea dintre cele două categorii de termeni este organică şi fericită. Iată cîteva exemple: „Cocostîrcii cu largi pasuri, calcă rar şi *meditînd*“ (*Plugurile*); „Ca *fantasme* albe plopii înşiraţi se pierd în zare“ (*Iarna*); „... doritul soare / Străluceşte şi dizmiardă *oceanul* de ninsoare“ (*ibid.*); „S-afundă-n largul *spaţiu* şi spinteca amurgul“ (*Dan, căpitan de plai*); „Şi iată-i pe o culme *nocturnii* călători“ (*ibid.*).

Neologismul apare în general integrat în ambianţa lexicală a versului, fapt ce învederează nu numai intuiţie în materie de limbă, dar şi un anumit simţ al nuanţelor, caracteristic unui poet care cultivă formula versului clasic.

Eminescu a putut găsi în versurile înaintaşului său un exemplu de utilizare artistică a unui material popular, chiar dacă nu-l va fi luat direct de la Alecsandri. (Printre acestea totuşi *huceag*, *promoroacă*, *răstoacă*, precum şi unele epitete au putut trece la Eminescu de la autorul *Doinelor*.) Şi tot astfel, pentru termenii exotici din *Scrisorile* lui Eminescu, drumul întrebuinţării lor fusese deschis de Alecsandri în poezii ca *Păscarul Bosforului*, *Mandarinul* sau *Murad Gazi Sultanul şi Becri Mustafa*.

Dintre arhaisme, amintim substantivul *risipuri:* „Şi cad printre *risipuri* ca fulgerul trăsnind“ (*La Sevastopol*), cu varianta *risipire* (*ibid.*). Cuvîntul este cunoscut în limba poetică din secolul trecut, inclusiv de Eminescu. *Mereu* cu sensul de „întins“, „continuu“ apare în expresia „codri *merei*“: „În codri *merei* pustii / Unde urlă fiare mii“. (*Maghiara*); „Şi-amîndoi se pierd de vii / În codri *merei* pustii“ (*Dragoş*). Cu acest sens cuvîntul este luat din limba veche. *Zadară* „zadarnic“ dintr-un exemplu ca „cercarea le-i *zadară*“ (*Dumbrava Roşie*) este un adjectiv derivat, pe care-l folosise şi I. Budai-Deleanu: „Ci cît mai curund trebuie a merge, / Că

Scanned with OKEN Scanner

amintere poate fi *zădară* / Ajutarea" (*Opere*, I, *Țiganiada* (B), ed. Florea Fugariu, Editura Minerva, 1974, p. 100).

Amintim, în sfîrșit, forma verbală *derază* „ia naștere", „se trage, provine" din versul: „Că orice fericire, că orice dulce bine / Din ochii tăi *derază*", care e o reminiscență din limba veche, ca și la Heliade.

Formarea cuvintelor este unul dintre capitolele instructive ale limbii lui Alecsandri: Procedeele la care apelează poetul în derivare demonstrează limitele limbii noastre literare din această perioadă sau, mai exact spus, sectoarele limbii în care poetul se simte stînjenit de lipsa unor mijloace de exprimare ale limbii artistice de pînă la el. Împrejurarea îi impunea folosirea unor elemente alcătuind unele din trăsăturile distincte ale limbii sale poetice.

Frecventă este întrebuințarea unor substantive colective: *argățime*, *ostășime*, *oștime*, *strigoime*, *tătărime* etc. Procedeul este popular, cu mențiunea că nu toate aceste derivate (între care *poporime*, poate și *oștime* și *strigoime*) par să aparțină limbii populare, în sensul circulației lor în limba vie, ci sînt create prin analogie cu celelalte.

Curente sînt la Alecsandri derivatele adjectivale cu sufixele *-tor* (*-toare*) și *-os* (*-oasă*): (rază)-*ncălzitoare*, (buze)-*ndulcitoare*, (glas de clopot) *jălitor*, (floricele) *lucitoare*, (bocet lung) *pătrunzător*, (sînul lunei) *umbritoare*, (munți) *spumegători*, (ochii dulci) *veselitori*. Și tot astfel: (luna) *amoroasă*, (raze) *argintoase*, (zi) *primăvăroasă*, (ochiul) *scînteios* etc.

Dintre formațiile din prima categorie înșirate mai sus puține sînt cele care s-au impus în limba literară — între acestea *lucitor* și *pătrunzător* —, deși, ca procedeu de formare, ele se încadrează în sistemul de derivare cu un sufix productiv în limba română. Din cel de al doilea grup de exemple în *-os*, de menționat că derivatele de acest fel alcătuiesc o caracteristică a limbii poetice de la mijlocul secolului trecut și pot fi întîlnite într-un număr apreciabil la Heliade și Bolintineanu, iar mai tîrziu la Eminescu, într-o proporție care scade, la acesta din urmă, spre epoca maturității.

Diminutivele alcătuiesc un aspect frapant al derivării în limba lui Alecsandri. Ele atrag atenția prin numărul lor impresionant și prin caracterul deseori convențional pe care îl au atît în poeziile de inspirație populară, cît și în cele erotice, unde continuă, așa-zicînd, stilul liricii noastre erotice mai vechi. Poetul cedează destul de ușor tentației de a crea

Scanned with OKEN Scanner

pe această cale rime mai mult sau mai puțin perfecte, cum sînt: *mîndruliță — drăguliță, lăcrimioară — primăvară, gingășel — inel, năltuță — drăguță,* (perișoru-i) *aurel — subțirel, crinișori — frăgușori* etc. (Toate exemplele sînt din *Mărioara Florioara*). El găsește mai multe posibilități decît cele oferite de limba populară, atunci cînd scrie: (mii de flacări) *albăstrele* (*Strigoiul*), (mii de) *focurele* mici (*ibid.*); ba chiar: (a lunii) *nourele* „nourași" (*Ana Doamna*); (blînde) *îngerele* (*ibid.*); *povățuiele* (*ibid.*); (vînt) *primăvărel* (*Dorul de mare*)[17] etc. etc.

Adjectivul cuprinde și numeroase alte derivate, creații ale poetului, care lasă frîu destul de liber imaginației cînd este vorba de invenții verbale. Cîteva dintre formațiile cele mai tipice se pot adăuga la exemplele date mai sus: (ciocîrlia) *ciripie;* (cerb) *codresc;* (aripă) *corbie;* (zale) *ninsorie;* (fiare) *povestice* „din poveste"; (aurora) . . . *rozie;* (stema feerică), *stelină; stelnic* („de stele") seceriș; (ochi) *șerpii.* Unele derivate din această categorie au aspectul unor participii: (tăcerea) *adîncită* „adîncă"; (valurile mării) *furtunate;* (cîmpia) *rourată;* (culmea) *vîrfuită* etc.

Impresia de ansamblu care se desprinde din examinarea materialului oferit de limba lui Alecsandri, din punctul de vedere urmărit pînă aci, este de căutare, fără efort excesiv, a unor forme noi și variate de exprimare, impuse de cerințele limbajului artistic. Faptul acesta determină pe poet să facă uz de elemente tradiționale și poetice, adăugîndu-le însă numeroase altele, de proveniență neologică sau populară. Rezultatul a fost, indiferent de valoarea pe care i-o atribuim azi, o considerabilă lărgire a sferei de întrebuințare a mijloacelor limbii literare, în general, și a celei artistice, în special. Chiar dacă nu este rodul unei elaborări mai îndelungate[18], răscolirea acestui vast material reprezintă totuși o în-

[17] Evident că aceasta era o cale comodă de a obține rima, dar o rimă facilă și lesne previzibilă. Același serviciu îl făceau substantivele verbale precedate de prepoziții, ca *în adormire, cu grăbire, cu fericire* etc., despre care Paul Zarifopol scria: „. . . observați la Alecsandri întrebuințarea abuzivă a infinitivelor substantivizate, — mai cu seamă în rimă: este un inocent obicei rău al epocii, — repede prinseseră de veste grăbiții noștri poeți de pe atunci că infinitivele substantivizate furnizează rime ușor, la infinit" (*Alecsandri,* în „Revista fundațiilor", II, 1935, nr. 10, p. 23).

[18] Într-o scrisoare către Ion Ghica, din 2 ianuarie 1887, poetul îl înștiințează că s-a hotărît să refacă drama *Ovidiu* din care a și terminat primul act. În continuare Alecsandri scrie aceste rînduri caracteristice

Scanned with OKEN Scanner

cercare de a depăşi, ca urmare a unui program estetic, dar şi ca efect al unei intuiţii spontane, posibilităţile limbii artistice din prima jumătate a secolului trecut. Nu e o exagerare, credem, cînd afirmăm că numai Eminescu a avut curajul să exploateze mai tîrziu cu atîta libertate virtualităţile limbii române pentru a le subordona intenţiilor exprimării artistice, cu rezultate, e drept, diferite.

La capătul acestor constatări, întrebarea firească pe care ne-o punem este următoarea: unde trebuie căutate particularităţile de expresie care conferă originalitate stilistică scrisului lui Alecsandri şi care reprezintă o etapă fundamentală din evoluţia mijloacelor estetice ale limbii române artistice?

S-ar putea vorbi despre treptele evoluţiei stilistice la Alecsandri, ţinîndu-se seama de ciclurile mai importante ale operei sale poetice. Astfel, în primele două cicluri (*Doine şi lăcrimioare* şi *Mărgăritărele*) factura populară a multora dintre versuri şi caracterul erotic al altora explică numărul ridicat de elemente populare, între care şi numeroase formaţii diminutivale, în primul caz, şi, alături de acestea din urmă, un număr crescînd de neologisme, în al doilea caz. În *Pasteluri*, primul ciclu din volumul al III-lea, cele trei elemente se asociază şi se armonizează pentru a realiza impresia de echilibru şi de peisaj patriarhal, privit cu ochiul unui artist plastic. Ciclul ultim (*Legende*), ca şi volumele ulterioare, *Legende nouă* şi *Ostaşii noştri*, dezvoltă o nouă trăsătură, prezentă încă în creaţiile anterioare, şi anume aşa-numitul stil eroic[19], una din formele stilului solemn sau înalt.

pentru *spontaneitatea* sa în materie de creaţie artistică: „Se spune că numai începutul este greu... la mine numai primul vers... O dată venit în bune condiţii, restul curge ca din izvor (V. Alecsandri, *Scrisori, Insemnări*, ediţie îngrijită, note şi indici de Marta Anineanu, E.P.L., 1964, p. 94).

„Moldovenisme" apar şi în corespondenţa scriitorului după 1875. Astfel, într-o scrisoare din 1 februarie 1877 către Paulina Alecsandri el scrie: „au giucat", „giocul"; în alta, datată 16 martie 1884, poetul scrie „gioia" („joia"), „agiungînd" (*ibidem*, p. 5—7). Ele reflectă pronunţarea obişnuită a poetului şi sînt explicabile în stilul familiar al unor scrisori cum sînt cele menţionate. Fenomenul se întîlneşte însă sporadic şi în corespondenţa cu caracter oficial a poetului, unde apar: „gioace", „gioi", „giucată" (*ibidem*, p. 19, 21, 244 şi passim).

[19] N. I. Popa (*studiul citat*, p. 35) îl numeşte „stil exclamativ", vizibil mai ales în cuvinte şi epitete sonore ca *falnic, măreţ, uriaş*... etc. pentru care vezi exemplele infra. Cu privire la repartizarea lexicului în opera scriitorului, cf. Gavril Istrate, *Limba română literară. Studii şi articole*, Bucureşti, 1970, p. 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

O. Densusianu semnala „acea atmosferă de viziune înălțată, eterată, care nu fusese exprimată în poezia noastră" pînă la Alecsandri[20]. La aceasta își dau contribuția atît epitete ca *blînd, divin, feeric, lin, misterios, ușor,* cît și comparațiile, în primul rînd cele în care termenul secund e reprezentat printr-o noțiune concretă, cu caracter general, de pildă, „Albe ca *floarea de crin,* / Blînde *ca un cer senin*" (*Ursiții*), sau: „Le-auzii deasupră-mi glasul dulce, lin, / *Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin*" (*Visul*). Tot atît de frecvent apare și comparația abstractă cultivată cu predilecție de poet: „Noaptea-i dulce-n primăvară, liniștită, răcoroasă, / *Ca-ntr-un suflet cu durere o gîndire mîngîioasă*" (*Noaptea*); frunzele se desprind din crengi și cad „*ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc*" (*Sfîrșit de toamnă*); soarele palid apare printre nori „*ca un vis de tinerețe printre anii trecători*" (*ibid.*) etc.

Procedînd astfel, poetul alunecă destul de des în artificiu, căci registrul termenilor de comparație folosiți de el este totuși limitat, indiferent de caracterul concret sau abstract al noțiunilor care intră în alcătuirea procedeului. Exemple cum sînt „albă *ca o lăcrimioară,* / Dulce *ca o primăvară*" (*Mărioara Florioara*) sau „Pe a vieții unde să plutești ușor / *Ca o floare vie pe un lin izvor*" (*Pe albumul unei copilițe pariziane*) etc. nu sînt, din nefericire, singurele ce se pot spicui din opera poetului. Aceeași este impresia pe care ne-o creează acumularea de epitete dezvoltate, prin care sentimentul exprimat își diluează intensitatea, pe măsură ce șirul epitetelor se lungește: „Căci te iubesc, Elenă, *cu-o tainică uimire, / Cu focul tinereții, cu dor nemărginit, / Cu lacrimi, și credință, cu dulce fericire, / Cu tot ce este-n mine putere de iubit*" (*O seară la Lido*).

În lirica patriotică și în poezia epică apar frecvent epitete ca *falnic:* „*falnicul* tău leu" (*O seară la Lido*), „geniul *falnic*", „*falnic* viitor" (*ibid.*), „De pe munte *falnic* sare" (*Biserica risipită*), ba chiar (în lirica intimă) „cel mai *falnic* dor al meu" (*Adio*). Tot astfel: *triumfal:* „glorii *triumfale*"; *măreț:* „Deși cuprins de lanțuri, *măreț* intră românul"; *maiestuos:* (Dan) „Înalț-a lui statură și zice *maiestuos*"; „fruntea *maiestuoasă* a munților Carpați"; *sublim:* „*sublima* devotare" etc.

[20] O. Densusianu, *op. cit.*, p. 439; cf. și N. I. Popa, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul amintește, în această privință și în altele, de stilul lui Victor Hugo, a cărui influență asupra poetului a putut fi urmărită nu numai sub acest aspect, dar și sub acela al unor imagini care au trecut de la autorul *Contemplațiilor* la Alecsandri, așa cum în poezia erotică modelul stilistic al poetului fusese o vreme Lamartine[21].

Înrudite cu epitetele de mai sus sînt comparațiile în care cel de al doilea termen este reprezentat printr-o noțiune care sugerează ideea de îndrăzneală și forță. Încă din primele cicluri poetul împrumutase procedeul din stilul poeziei populare și din limba vorbită, cînd scria: „Un cal aprig *ca un leu*, / Negru *ca păcatul greu*“ (*Doina*); „Iată-l vine *ca un zmeu*“ (*Andrii Popa*) etc. În poemele de inspirație istorică în primul rînd, dar și în lirica propriu-zisă, asemenea comparații revin: „Bătrînul Dan trăiește *ca șoimul singuratic*“ (*Dan, căpitan de plai*); „Ursan, pletos *ca zimbrul*, cu pieptul gros și lat“ (*ibid.*); „Ființa lui [a omului] se-nalță *ca vulturul de munte*“ (*8 Mart*).

Epitetele și comparațiile din această serie au satisfăcut o vreme destul de îndelungată gustul estetic al contemporanilor, care luaseră cunoștință prin Alecsandri de maturizarea poeziei românești într-o perioadă de intensă influență romantică. Dar ele nu reprezintă azi latura stilistică cea mai izbutită a creației poetului. În schimb, ne reținem atenția cîteva trăsături individuale care scot stilul lui Alecsandri din făgașul stereotipiei și facilului, chiar dacă ar fi să ne referim numai la unele epitete, ca „buhna *solitară*“ (*Omul singuratic*), „zeu *grotesc* de China“ (*ibid.* 87), „noapte *înstelată*“ (*Dan, căpitan de plai*), „negura *cea sură*“ (*ibid.*); „*anticii* codri deși“ (*ibid.*), „luna plină de-o lumină *moale*“ (*Legenda Rîndunicăi*), „spaima *vechilor* stejari“ (*Noaptea albă*). Ultimele exemple ne amintesc de Eminescu, și nu mai puțin unele imagini de genul celor următoare: „Strălуce-o frumoasă *ninsoare de stele*“ (*La Magenta*). Cf. Eminescu: „Prin ploaie de raze, *ninsoare de stele*“ (*Mortua est*); „Aș pune pe-a ta frunte *un diadem de stele*“ (*O seară la Lido*); „Și-a creat pe pînza goală pe Madona Dumnezee / *Cu diademă de stele*, cu surîsul blînd, vergin“ (*Venere și Madonă*); „Tu să mori, *dulce minune . . .*“ (*Sora și hoțul*); „Și te-ai dus, *dulce minune* / Și-a murit iubirea noastră“ (*Floare albastră*); „O, va-

[21] Vezi Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 13, 59 și *passim*.

luri mari de spume, / Purtaţi-mă prin lume" (*Pe marea*); „O valuri ale sfintei mări, / Luaţi-mă cu voi!" (*Ce suflet trist*).

Uneori strofe întregi anticipează unele din versurile lui Eminescu. Fără îndoială că asemenea apropieri nu se pot explica decît printr-o influenţă directă pe care Alecsandri a exercitat-o asupra lui Eminescu, nu numai în anii debutului, ci şi mai tîrziu. Problema a făcut obiectul unor cercetări speciale, destul de numeroase[22], şi nu vom relua-o aici. Vom adăuga doar că există în poezia lui Alecsandri strofe întregi în care imaginile, ritmul şi mai presus de acestea o anumită tensiune lirică a versurilor vestesc pe Eminescu. Exemplul care urmează este, credem, unul dintre cele edificatoare în acest sens:

„Atunci pe nesimţite un glas de zburător / Îi tot fura auzul şoptindu-i plin de dor: / «Atît eşti de frumoasă la chip şi la făptură, / Că nopţii dai lumină, şi iernei dai căldură, / Şi orbilor din umbră dai ochi să te admire, / Şi muţilor grai dulce să spuie-a lor simţire. / Ah! părul tău lung, negru ca aripa corbie / Cu-a lui întunecime ar face nopţi o mie, / Şi chipul tău ce fură chiar ochii de copile / Din alba lui splendoare ai face mii de zile! . . . / Iar ochii tăi, luceferi cu tainice luciri, / Răsfrîng toată văpaia cereştilor iubiri / Ce ai aprins în inimi cînd te-ai ivit pe lume, / Tu, zînă fără seamăn, minune fără nume»" (*Legenda Rîndunicăi*).

Sîntem îndreptăţiţi să afirmăm că limba română literară atinge prin Alecsandri o fază în care virtuţile ei expresive sînt valorificate pe planuri multiple. Alecsandri este „inventatorul stilului poetic *nou* în literatura noastră"[23]. Experienţa sa literară putea servi drept model urmaşilor atît prin succesele ei, cît şi prin riscurile pe care poetul şi le asumase într-o perioadă cînd limba română îşi căuta tipare originale de exprimare literară şi estetică. „Limba literară a lui Alecsandri — observă Perpessicius — e toată în opera lui, fie în versuri,

[22] Vezi în special O. Densusianu, *op. cit.*, p. 435, 449; I. M. Raşcu, *Eminescu şi Alecsandri*, Bucureşti, 1936; Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor şi procedeelor din poeziile lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, din 1/5 1936; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, Bucureşti, 1936, capitolul *Tehnica*, p. 219—315; Elena Rădulescu Pogoneanu, (în notele la ediţia) Vasile Alecsandri, *Poezii*, vol. I—II, 1940; D. Panaitescu Perpessicius, *Alecsandri şi limba literară*, în volumul citat, p. 230—232. Cf. şi capitolul următor, *Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor*.

[23] Paul Zarifopol, *articolul citat* din „Revista fundaţiilor", p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

fie în proză, o limbă literară evoluată, sigură de sine (...), ingenioasă în inițiativele de îmbogățire, nu complet decantată încă de impuritățile fatale ale unei epoci de tranziție, în care maceraţia ierburilor populare romantice nu e totdeauna desăvîrșită, dar chiar prin aceasta de un incontestabil pitoresc și de o incontestabilă originalitate“[24].

Epoca Alecsandri în istoria literaturii și a limbii literare reprezintă și prima epocă din istoria limbii române artistice. Căci, dacă Heliade rămăsese între limitele inițiativelor și ale experienţelor temerare, impuse de un climat cultural din care limba artistică nu s-a putut desprinde în întregime prin el spre a se constitui în instrument evoluat al poeziei, Alecsandri inaugurează etapa estetică a limbii române, lăsîndu-i deschise porțile spre desăvîrșirea ei ulterioară care avea să-și găsească împlinirea prin Eminescu.

[24] Perpessicius, *studiul citat*, p. 235.

Scanned with OKEN Scanner

II. EPOCA MARILOR CLASICI

Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor

Acum mai bine de treizeci de ani, Ovid Densusianu atrăgea atenţia asupra unor note comune între arta literară a lui Eminescu şi cea a lui Alecsandri: „Această apropiere, observa învăţatul român, mi se pare că nu poate fi indiferentă, pentru că literatura noastră, atît de redusă cît este, aşteaptă încă recitiri, confruntări, nu doară ca să se diminueze valoarea cutărui sau cutărui scriitor, ci pentru a face proces de continuitate literară în timp de cincizeci, şasezeci de ani, care nu a lipsit la noi şi pentru a releva sugestiunile pe care un poet ca Eminescu, de exemplu, le-a primit de la predecesorii săi"[1].

Astfel de studii parţiale fuseseră întreprinse de fapt cu cîţiva ani înainte de către G. Bogdan-Duică, în prefaţa la ediţia *Poeziilor* lui Eminescu (Bucureşti, 1924), unde istoricul literar clujean a urmărit, cu scrupulozitatea-i caracteristică, ce datora autorul *Luceafărului* lui Bolintineanu şi Alecsandri. Mai tîrziu, inclusiv în vremea noastră, problema a format şi obiectul altor cercetări[2], diferite ca metodă, dar ţintind în general spre aceleaşi rezultate.

[1] Ovid Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române*, *Opere*, III, p. 435.

[2] Amintim o parte dintre acestea, fără a reveni asupra celor menţionate în capitolul *Alecsandri:* D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, curs litografiat, Cluj, 1948, publicat sub titlul *Poezia lui Mihai Eminescu*, prefaţă de Ioana Petrescu, Editura Tineretului, 1969, p. 126—128 ; 152—153 ; Perpessicius, în bogatele comentarii din cele şase volume ale ediţiei critice *Eminescu, Opere*, 1939—1963 ; Acad. Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu*, în *Studii lingvistice*, Editura Academiei, 1955, articol reprodus şi în culegerea *De la Varlaam la Sadoveanu*, p. 311—356 ; Şt. Cuciureanu, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice, Filologie*, Iaşi, Anul VII (1956),

Asemenea preocupări sînt menite să pună în lumină filoanele mai vechi ale unor mijloace lingvistice constituite într-un sistem de imagini care se prelungesc și se desăvîrșesc în expresia poetică eminesciană. Ele se impun cu atît mai mult în cazul lui Eminescu, despre care s-a susținut uneori că este o apariție spontană și unică în literatura noastră, în opoziție cu tot ce dăduse pînă atunci literatura română. Afirmația a fost făcută mai demult de G. Ibrăileanu, pentru care „Eminescu este un eveniment aproape inexplicabil în literatura noastră. El e așa de *mare* (subl. aut.) față cu predecesorii săi, încît nu mai poate fi vorba de o «evoluție» a literaturii, ci de o *săritură* (subl. aut.). Căci de la Alecsandri, Bolintineanu și chiar Alexandrescu în chip normal nu se putea ajunge la Eminescu. Și nu vorbesc de conținutul, de tendința operei lui Eminescu. Sărituri în privința aceasta s-au întîmplat în toate literaturile. De pildă romantismul. Vorbesc numai de artă. Predecesorii săi sînt așa de puțin artiști, și Eminescu e un așa de mare artist! El a moștenit atît de puțin și a creat atît de enorm de mult“[3].

Ce a luat Eminescu de la precursorii săi și în ce constă acel „altceva“ prin care poetul a făcut să sune de la el încoace *altfel* limba poeziei românești? Cuvintele criticului ieșean cuprind, fără îndoială, o mare parte de adevăr, numai că unghiul din care se cuvine ca lucrurile să fie privite trebuie lărgit.

S-ar putea spune că Eminescu a mers, în privința limbii poetice, pe căile deschise de predecesorii săi mai mult decît sîntem înclinați să credem. A devenit un loc comun observația că, în creațiile de început ale poetului, împrumuturile făcute din limba înaintașilor lui sînt evidente de la prima

fascicula I, p. 47—61; I. Oană, *Eminescu despre Ion Heliade Rădulescu*, în *Culegere de studii* (Institutul pedagogic de limba și literatura rusă „Maxim Gorki“), București, 1961, p. 146—151 (cu o bogată bibliografie a problemei); G. I. Tohăneanu, *Limba poeziilor lui M. Eminescu în perioada 1866—1869: Lexicul*, în *Analele Universității din Timișoara*, seria *Științe filologice*, 1963, p. 147—179; idem, *Studii de stilistică eminesciană*, Editura științifică, 1965; *Expresia artistică eminesciană*, Editura științifică și enciclopedică, 1975; G. Ivănescu, *Problemele limbii lui Mihail Eminescu*, în *Orizont*, 1964, nr. 5, p. 101—107; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei, 1964; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1972.

[3] G. Ibrăileanu, *Postumele lui Eminescu*, în *Scriitori și curente*, Iași, 1909, p. 75—76. Cf. și obiecțiile lui Ovid Densusianu, în *Opere*, III, p. 513.

Scanned with OKEN Scanner

aruncătură de ochi. Ne referim nu numai la experienţa pe care o puneau la îndemîna poetului scriitorii consacraţi ai epocii, ca Heliade, Bolintineanu şi Alecsandri, dar şi alţi precursori mai modeşti sau obscuri, unii amintiţi, alţii nu, în *Epigonii*, dar în scrisul cărora el putea găsi, izolat, materialul lingvistic al artei sale. Paralelismele gramaticale, lexicale şi stilistice care s-ar putea stabili în această privinţă sînt atît de numeroase şi de variate, încît înregistrarea lor integrală, presupunînd că această operaţie ar fi utilă în sine, ar necesita alcătuirea unui inventar dintre cele mai bogate. Ele vin totuşi în sprijinul cunoaşterii drumului străbătut de limba literaturii noastre care atinge prin autorul *Scrisorilor* treapta ei cea mai de sus, pe care poetul s-a înălţat însă urcînd pe treptele pregătite de înaintaşi[4].

Cu alte cuvinte, poetul a refăcut un proces aflat încă în fazele căutărilor, fără a se înstrăina de tradiţia literară a veacurilor anterioare şi fără a-i sta împotrivă. Şi pentru că geniul său a ştiut să şlefuiască astfel materialul adunat din izvoare multiple şi să facă din el instrumentul unei gîndiri artistice în faţa căreia rămîneau în umbră încercările merituoase ale premergătorilor săi, de multă vreme şi astăzi chiar, ne-am obişnuit să vedem în limba sa artistică, şi pe bună dreptate, expresia originală cea mai vie a virtuţilor limbii noastre naţionale. Iată de ce studierea limbii lui Eminescu în raport cu cea a precursorilor săi se izbeşte de dificultatea că în versurile poetului cuvintele s-au întîlnit parcă pentru prima dată în asocieri noi şi cu înţelesuri nebănuite de ceilalţi înaintaşi. De aceea, ele sînt privite drept un bun al său inalienabil[5], iar identificarea unor procedee sau modele

[4] Pentru aspectul general al problemei, vezi G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în *Limbă şi literatură*, II, 1956, în special p. 220—223; Iorgu Iordan, *Observaţii cu privire la limba poeziilor lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 519—521, 532.

[5] Unii cercetători ai limbii lui Eminescu sînt tentaţi să atribuie poetului meritul de a fi inovat în materie de expresie (în sensul de creaţii lexicale propriu-zise) mai mult decît a stat în intenţia poetului, a cărui superioritate artistică trebuie căutată de fapt în capacitatea sa de a extinde limitele posibilităţilor semantice, conotative, ale limbajului poetic românesc. În orice caz, este necesar să se facă unele rectificări în lista elementelor lexicale date de G. I. Tohăneanu în *Studii de stilistică eminesciană*, drept creaţii ale lui Eminescu. Astfel, *dismeţit* (p. 32) nu este un antonim, creat de poet, al lui *ameţit;* derivatul îi era cunoscut lui Dosoftei, care-l utilizează în *Vieţile Sfinţilor* (v. TDRG), dar şi lui Alecsandri (vezi exemplul din *Mărioara Florioara*, citat mai departe).

Scanned with OKEN Scanner

mai vechi reluate în scrisul său par să atragă sancţiunea cititorului obişnuit, care vede într-o astfel de lucrare o încercare de a diminua originalitatea artistică a creaţiei celui mai mare poet al poporului român. Dar lucrurile nu stau aşa, cum vom căuta să arătăm mai departe. Deocamdată vom menţiona că, pe lîngă limba veche şi cea populară, limba poetică a secolului al XIX-lea a oferit lui Eminescu elemente numeroase pe care poetul le-a topit într-o formă nouă şi le-a subordonat unei alte viziuni artistice. Ele alcătuiesc, după expresia foarte potrivită a lui Perpessicius, acele „brize preeminesciene" care adie în limba poeziei noastre mai vechi şi care-l vestesc pe Eminescu[6].

Nu vom insista asupra unor forme gramaticale, ca modificarea pluralului unor substantive sau adjective, frecvent întîlnită la Eminescu: „*pasuri* melancolici" (*Cugetările sărmanului Dionis*), „*snopuri* gigantici", „gînduri *arhitectonici*" (*Egipetul*) ca şi la Heliade, care scrie „cărări *netezi*" (*Visul*), „cînturi *melancolici*" (*Fingal*). Tot astfel Alecsandri: „Dar *fulgeri* mii de tunuri . . . (î)n zare crunt detună" (*Fraţii Jderi*).

Heliade recurgea la forma veche în *-e* a pluralului unor substantive feminine ca „pustii *stînce*" (*Seara*); „nici *stînce*, nici cîmpie" (*Poetul murind*), după cum va scrie şi Eminescu: „Nilu-n fund *grădine* are" (*Egipetul*), „toţi cu *inime* uşoare" (*Călin*).

Întrebuinţarea pleonastică a formelor articolului genitival, ca în limba veche, nu a surprins pe contemporani cînd au întîlnit-o la Cîrlova: „Mă văz lîngă mormîntul *al* slavei strămoşeşti" (*Ruinurile Tîrgovişti*), la Iancu Văcărescu: „Pe creştetul *al* stîncei" (*Adevărul*), şi la Heliade: „Fă-mă a cunoaşte drumul *al* sfintelor tale voi" (*Rugăciunea de seară*), „secretul *al* umbrei şi al tăcerii" (*Poetul murind*), şi numai după aceea la Eminescu:

„Inima-i creştea de dorul
Al străinului frumos."

(*Făt-Frumos din tei*)

Concurge (p. 34), socotit inovaţie eminesciană (p. 35), este frecvent în epoca 1850—1870. Este atestat la Bălcescu, *Opere alese*, ed. A. Rusu (glosar), la Hasdeu, „Columna lui Traian" (1871), *Istoria critică a românilor* (1875, glosar), I. Ionescu de la Brad (DA). Nici *împuteri* „împuternici" nu poate fi considerată o creaţie a poetului, cum se susţine în aceeaşi lucrare (p. 38), de vreme ce cuvîntul este atestat la Barac, fiind înregistrat ca atare în T D R G.

[6] Perpessicius, *Alecsandri şi limba literară*, în volumul citat, p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi, Aron Densuşianu reproşează poetului că „a nesocotit reguli gramaticale din cele mai elementare: *lunce, sînii (sînuri), gene lunge, poveşti feerici, snopuri (...) de dorul al străinului;* expresiuni şi epitete stîngace, sarbede şi chiar absurde — continuă acelaşi istoric literar: *neguri negre, flori care cînt, noapte largă, braţe de valuri ...*"[7] etc.

Aron Densuşianu ar fi putut găsi şi alte exemple de „necunoaştere" a regulilor gramaticale, dacă ar fi citat aceste versuri în care poetul foloseşte forma deprefixată a verbului, scriind: „În zadar *guvernă* regii lumea cu înţelepciune" (*Egipetul*); sau:

„Privea în zare cum pe mări
Răsare şi *străluce* ..."

(*Luceafărul*)

formă întîlnită şi la Bolintineanu, fără ca acesta să fi fost învinuit de impietate la adresa limbii române: „... fatal-ambiţiune a celor ce-i *guvernă*" (*Conrad*); „...focul splendid *luce* / Pe-armele lor mîndre cade şi *străluce*" (*Codrul Cosminului*).

Folosirea mai mult ca perfectului perifrastic dintr-un vers ca acesta: „Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă" (*Melancolie*), îşi are izvorul la Eminescu, de bună seamă, în limba populară; dar poetul a putut să-l întîlnească la Heliade care, în *Visul*, scrie: „Ea nu era schimbată, ci eu *m-am fost schimbat*", ca şi Bolintineanu, în *Fata din turn:* „Ci să-i spui că-s vinovată, / Că de mult *l-am fost uitat*".

Nu mai puţin folosită este forma conjunctivului fără *să*, numită de Tudor Vianu „pseudoimperativ" şi discutată într-un articol mai vechi[8]. Pentru că sîntem probabil prea deprinşi cu muzicalitatea cuvîntului eminescian, atribuim efectele me-

[7] Aron Densuşianu, *Istoria limbii şi literaturii române*, ed. a II-a, Iaşi, 1894, p. 301 şi urm.; citatul la G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, 1936, p. 220.

[8] Tudor Vianu, *Le Pseudo-impératif chez Eminescu*, în BL, XV (1947), p. 55—58. Vezi şi rezervele lui Gr. Scorpan, în *Note de stilistică sintactică*, Bul. Inst. de fil. rom. „A. Philippide", Iaşi, vol. XIII—XIV, 1946—1947, p. 376—391 (extras). Lui Gr. Scorpan îi datorăm şi unele dintre cele mai competente şi mai subtile analize stilistice ale poeziei lui Eminescu, retipărite de curînd în volumul *Mihai Eminescu. Studii şi articole*. Ediţie, bibliografie şi indice de nume de Virgil Andriescu, introducere de G. Ivănescu, Ed. Junimea, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

lodice ale versului său prezenței unor astfel de forme, în care eliminarea conjuncției atenuează și îndulcește valoarea modală a conjunctivului:

„Vîntu-n trestii din *foșneasca*
Unduioasa apă *sune*."

(Lacul)

„O! glasul amintirii *rămîie* pururi mut"

(Departe sunt de tine . . .)

„Și nime-n urma mea
Nu-mi *plîngă* la creștet,
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.

S-aud cum blînde cad
Izvoarele-ntr-una,
Pe vîrfuri lungi de brad
Alunece luna."

(Mai am un singur dor)

Dar nu poetul este cel care a dat cel dintîi întrebuințare stilistică unor astfel de forme. El le-a găsit în limba vorbită și în creația populară. În colecția de folclor a poetului figurează și aceste versuri:

„Ajungă-te, mîndro, ajungă
Ajungă-te-un dor și-o jele
Să te iei pe urma mea
Tot plîngînd și suspinînd,"

pe care le găsim în *Călin nebunul*, modificate astfel:

„Maică, maică, draga mea,
Ajungă-te jalea mea.
Să te-ajungă-un dor și-un drag
Să șezi toată ziua-n prag."[9]

[9] Vezi Gr. Scorpan, *studiul citat* din BL, care observă că forma în discuție a fost remarcată de A. Philippide în *Gramatica elementară a limbii române*, Iași, 1897, unde lingvistul ieșean o ilustrează cu exemple din Creangă: „ei taci, *ajungă-ți* de-amu, herghelie" etc.

Scanned with OKEN Scanner

Forma are o întrebuinţare veche, fiindcă o întîlnim şi la Antim Ivireanul, care a putut-o lua din graiul vorbit sau din limba textelor bisericeşti: „Şi veri ce va păsa cuiva la cele sufleteşti, *alerge* la mine ca la un părinte“ (A. Ivireanul, *Predici*, ed. G. Strempel, 1962, p. 97). Ea este comună însă la poeţii secolului al XIX-lea, de pildă la Heliade, unde citim:

„*Răsune* tot pămîntul oriunde e om liber.“

(La F. Schiller)

„Pacea . . .
Cu noi *rămîie*, ea ne-*nsoţească*.“

(Odă la campania rusească)

Spre sfîrşitul carierei sale poetice, cînd Alecsandri era ţinta unor atacuri nedrepte din partea unor scriitori care credeau că trebuie să pună în cumpănă creaţia sa cu a lui Eminescu, pentru ca cea dintîi să apară scăzută cu orice preţ, el scria aceste versuri bine cunoscute, pline de o nobilă şi resemnată admiraţie:

„E unul care cîntă mai bine decît mine?
Cu atît mai bine ţării şi lui cu-atît mai bine!
Apuce înainte s-ajungă cît mai sus —
La răsăritu-i falnic se-nchină al meu apus.“

(Unor critici)

E greu să ne închipuim că un alt poet, în afară de Eminescu, ar fi încercat să dea limbii româneşti acea cadenţă făcută din unduiri de sunete şi de ritmuri care se adună în versuri ce curg în refrenuri de cîntec murmurat cu înfiorare:

„*Şi dacă* ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Şi-ncet să te apropii.“

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi, versuri începînd cu aceeaşi construcţie *şi dacă*, pe care o găsim atît de eminesciană, a scris şi Sihleanu:

„*Şi dacă* vreodată o soartă mai miloasă
Voi-va să gust iarăşi iubirea-ţi călduroasă,
Eu voi zbura spre tine pe aripi de zefir.
Iar dacă în uitare goni-vei pomenirea
Acelui ce-ţi închină credinţa şi iubirea,
Aş vrea să pot a zice: „adio suvenir!“[10]

(Sonetul II, Adio)

Nu va fi aflat aici Eminescu un model care şi-a găsit un ecou tîrziu în procedeele sale de construcţie?

S-ar putea obiecta că, dincolo de notele comune semnalate între versurile poetului numit de Eminescu „liră de argint“ şi cele din lied-ul transcris mai sus, există deosebiri fundamentale peste care nu ne este îngăduit să trecem. În ce constau ele? Fără a intra în amănunte, vom menţiona doar faptul că Sihleanu face apel la procedeele stilului poetic, adică „poetizează“ expresia cînd vorbeşte de *o soartă mai miloasă*, de *aripi de zefir*, pe care *va zbura* spre fiinţa iubită, despre *pomenirea gonită în uitare* etc. Totul este, aşadar, „altfel“ spus decît în vorbirea obişnuită, totul tinde spre forme de exprimare în afara şi pe deasupra limbajului comun. Nimic din toate acestea în versul lui Eminescu; expresia este atît de directă, încît pare că este cea dintîi care se înfăţişează ideii spre a o exprima: *ramurile bat în geam, stelele bat în lac, norii deşi se duc, să te am în minte, să-mi aduc aminte de tine-ntotdeauna, încet să te apropii* ... Iar cînd poetul scrie *se cutremur plopii, ca durerea mea s-o împac înseninîndu-mi gîndul*, el creează metafore pe care, dacă limba obişnuită nu le-a întrebuinţat încă, ea şi le-ar putea revendica, căci se poate recunoaşte în ele.

Ni se pare foarte îndreptăţită în acest sens remarca lui G. Călinescu, după care „În ultima analiză creaţia în materie de limbă a lui Eminescu este un aspect particular al creaţiei poetice, căci mulţi au folosit un grai mai bogat decît el fără a-l egala în poezie. Limbajul eminescian — conchide

[10] Apropiere făcută de G. Călinescu, *op. cit.*, p. 279.

autorul citat — pare strict eminescian din cauza forței realiste"[11].

Acest lucru rezultă și din lexicul poetului, unde notele comune și altor înaintași nu sînt mai puțin evidente. Nu este vorba numai de neologismele din prima perioadă de creație eminesciană, care ne duc spre modele ușor de aflat în vocabularul poetic al unei întregi generații de scriitori din prima jumătate a secolului trecut, de pildă preferința pentru unele elemente latino-romanice, substantive și adjective împrumutate, cele mai multe, din izvoare literare apusene; așa sînt: *auroră*, *fantastic*, *mister*, *mistic*, *orizon*, *parfum* (*profum*), *raze*, *sublim*, *zefir* etc. Eminescu recurge și la alte elemente lexicale, unele mai rar întrebuințate de el, altele mai frecvent — neologisme și cuvinte populare — pe care le oferea limba poeziei înaintașilor. Iată doar cîteva, atestate aproape toate în dicționarele noastre clasice[12]. Ele nu aparțin însă lui Eminescu, adică nu el este cel care le-a dat cel dintîi întrebuințare poetică și cu atît mai mult nu găsim printre ele decît foarte puține creații lexicale pe care le putem atribui poetului. Amintim doar cîteva: *astut*, *astuție* (latinism sau italienism), „viclean, viclenie", într-o variantă din *Mureșan*,

„Invidia și ura botează-le virtuți,
Numește brav pe gîde, isteți pe cei *astuți*."

întîlnit și în articolele de mai tîrziu ale poetului[13], este curent la Heliade, care-l recomandă în *Vocabular de vorbe streine în limba română* (cf. I. Heliade Rădulescu, *Opere*,

[11] G. Călinescu, *Eminescu — făuritor al limbii literare*, în „Contemporanul" din 6 ian. 1950.

[12] Afirmația că dicționarele nu înregistrează întreg lexicul poeziei eminesciene trebuie rectificată în unele cazuri, cum ar fi subst. *flamă*, despre care G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, p. 19, susține că a rămas în afara lexicografiei noastre. În realitate, substantivul este înregistrat de Laurian și Massim, de CADE și de DA (s.v.). Tot astfel *freme*, menționat de G. I. Tohăneanu la p. 20 a lucrării citate ca neînregistrat de dicționarele noastre și de L. Gáldi, *Stilul artistic al lui Mihai Eminescu*, p. 34, iar mai înainte de Al. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 342 (trimiterea lui L. Gáldi), este înregistrat de fapt de Laurian și Massim și de Scriban. Pentru alte exemple similare, v. articolul nostru *Intre lexicografie, limbă literară și stilistică*, SCL, XXI, 1970, nr. 1, p. 49—57.

[13] I. Crețu, *Cîteva aspecte deosebite ale limbajului eminescian*, în „Limba română", XIII (1964), nr. 3, p. 190—191.

II, ed. D. Popovici, 1942, p. 363) şi-l foloseşte (în forma lui adjectivală şi substantivală) de mai multe ori[14]. *Arcat* îl găsim întîi la Bolintineanu: „sprîncenele-i *arcate*" (*Dilrubam*), apoi la Eminescu: „sprîncenele *arcate*" (*Călin*), „ferestrele *arcate*" (*Scrisoarea IV*) etc. *Binezice* „binecuvînta" din *Junii corupţi* este luat probabil de la Heliade, care-l foloseşte în *Rugăciunea de seară:*

„Tu eşti ce-n toată făptura eu laud şi *binezic.*"

Dismeţit ne întîmpină mai întîi la Alecsandri:

„Mărioara se trezea
Ca din vis se *dismeţea*"

(Mărioara, Florioara)

şi apoi la Eminescu, în *Venere şi Madonă:*

„Dar azi vălul cade, crudo, *dismeţit* de visuri sece
Fruntea mea este trezită de al buzei tale-nghеţ."

Tot Alecsandri scrie: „*Lilie* zburătoare de fluturi alungată" (*Legenda Rîndunicăi*), ca şi Eminescu, în poezia *La Heliade:* „Cînd silfele vin jalnic prin *lilii* să se culce". *Regie* „ţinut, tărîm" este un eliadism: „Îşi scutură jos lutul, trăpasă-n *regii* sacre" (*Michaida*), reluat de Eminescu în una din variantele poemului *Mureşan:*

„Şi somnul, frate al morţii, cu ochii plini d-eres
Prin *regia* gîndirii ne-nfiinţate trece"[15].

Specific eminesciene par la prima vedere unele cuvinte populare cu mare valoare expresivă, ca *promoroacă:* „Bogată în întinderi stă lumea-n *promoroacă*" (*Melancolie*); *răstoacă:* „Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoace*" (*Călin*); *zdrumica:* „Pe maluri *zdrumicate* de aiurirea mării" (*Împărat şi proletar*). Şi tot astfel *aducere-aminte*, sinonimul

[14] De exemplu în *Echilibru între antiteze;* Cf. Şt. Cuciureanu, *art. cit.*, p. 47—61.

[15] Despre alte elemente lexicale folosite în creaţia de început a poetului sub influenţa curentelor epocii, vezi Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în opera lui Mihai Eminescu*, „Limba română", X (1961), nr. 1, p. 48—57.

poetic al lui *amintire:* „*Aduceri-aminte* m-or troieni cu drag" (*Mai am un singur dor*). Primele două cuvinte le găsim mai întîi la Alecsandri:

„El ca pe o mireasă moartă o-ncunună despre zori
C-un văl alb de *promoroacă* şi cu ţurţuri lucitori."

(Gerul)

„Şi priveşte cu-ntristare
Cum se plimbă prin *răstoace."*

(Bradul)

Zdrumica este un verb vechi folosit de Dosoftei[16] şi în secolul al XIX-lea de Heliade, în *Rugăciunea de seară*, exemplu citat şi cu alt prilej:

„Al meu suflet . . .
De plăceri sfîşietoare, în departe *zdrumicat*
Arde d-a se reîntoarce l-al său izvor flăcărat."

Aducere aminte îl regăsim — între alţii — la Hrisoverghi:

„Tu care cu a ta umbrire învitezi la bărbăţie
Prin *aducerea aminte."*

(Ruinele Cetăţii Neamţu)

În sfîrşit, să notăm că multe formaţii lexicale, cum sînt cuvintele compuse din două substantive, ca în acest vers din *Venere şi Madonă*

„Ţi-am dat palidele raze ce-nconjoară cu magie
Fruntea *îngerului-geniu, îngerului-ideal"*

în care s-a văzut o influenţă a limbii germane, puteau fi luate de la Heliade, care scrie *duh-femeie, păcatul-hameleon* (*Căderea dracilor*), *prunci-angeli* (*Anatolida*). Cît despre adjectivul verbal în *-tor*, Eminescu avea tot exemplul lui Heliade, care-i dă o întrebuinţare fericită deseori, cum se întîmplă şi în acest vers din *Michaida:*

[16] Cf. Valeria Guţu-Romalo, *art. cit.*, p. 50.

„Şi se-ntorcea în sînu-i, reîncălzit, fierbinte *aducător* de pace“,

ca şi pe acela al lui Alecsandri, în imnul închinat astrului luminii:

„O soare! . . . *Deschizător* feeric de aripi zburătoare,
Alungător de visuri, de griji, de gînduri rele,
Absorbitor de umbre, *culegător* de stele.“

(Soarele)

Eminescu reia procedeul, obţinînd efecte noi şi superioare de armonie în *Scrisoarea III:*

„Rămîneţi în umbră sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini,
Descălecători de ţară, *dătători* de legi şi datini . . .“

Tot astfel în una din variantele *Rugăciunii unui dac:* „*semănător* de stele şi-*ncepător* de vremuri“, precum şi în numeroase alte poezii, în care adjectivul îndeplineşte o funcţie stilistică pe care cu greu ne-o putem închipui că s-ar putea transfera altei forme:

„Las' să mă uit în ochi-ţi *ucigător* de dulci.“

(Strigoii)

„Că nu mai vrei să te araţi
Lumină de-ndeparte
Cu ochii tăi întunecaţi
Renăscători din moarte.

Şi poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii.“

(S-a dus amorul)

Acestor elemente luate izolat le vom adăuga altele, alcătuite din îmbinări de cuvinte, a căror putere evocatoare şi rezonanţă par a nu veni din alt izvor decît geniul artistului. Şi cu toate acestea, multe din ele sînt ecouri prinse de poet din altă parte şi integrate în mijloacele artei sale. De men-

Scanned with OKEN Scanner

ţionat că în stilul premergătorilor poetului ele par accidente fericite, pe care sensibilitatea noastră le înregistrează fără entuziasm: abia dacă le surprindem pîlpîirea, care, trecută la Eminescu, se va aprinde şi va străluci, căci poetul le va mări în chip uimitor amplitudinea vibraţiilor şi le va urca în planuri simbolice spre care nu se încumetaseră înaintaşii. Pierzîndu-şi caracterul de artificiu stilistic, imaginea devine nu *element* al ideii, ci *expresia ei directă şi unică*, făcîndu-ne să bănuim adîncimea gîndirii artistice care „fierbe pe de-desubtul metaforei", după caracterizarea fericită a lui G. Călinescu. Dar să notăm mai întîi cîteva dintre apropierile şi, uneori, coincidenţele stilistice ce se pot stabili în această ordine de idei. Astfel, caracterizarea făcută de poet lui Alecsandri: „acel rege-al poeziei", a fost folosită mai întîi de D. Petrino[17]. Adresîndu-se iubitei, cavalerul din *Scrisoarea IV* o imploră:

„O, arată-mi-te iară-n haina lungă de mătasă
Care pare încărcată de o *pulbere-argintoasă*"

Sintagma ultimă se găseşte şi la Bolintineanu: „. . . . *o pulbere argintoasă* de mii de peştişori" (*Rabié*).

Oare imaginea freamătului frunzelor din cunoscutele versuri:

„O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe *freamătul de frunze* la tine tu mă chemi"

este străină de cea care ne întîmpină la Bolintineanu?

„Pîrîul lin şi dulce . . .
Unea a lui murmură cu-al paserei suspin,
Cu *freamătul de frunze* în vînturi legănată . . ."

(Sorin sau tăierea boierilor la Tîrgovişte)

Nu poate fi întîmplătoare, probabil, coincidenţa dintre aceste asocieri de cuvinte pe care le alăturăm desprinzîndu-le dintr-un vers al lui Heliade:

[17] In broşura *Puţine cuvinte despre coruperea limbei româneşti în Bucovina*, Cernăuţi, 1869; Eminescu a ironizat întîi expresia, dar şi-a însuşit-o. Cf. I. M. Raşcu, *op. cit.*, p. 6.

„I se resfiră părul şi părul atingînd-o,
O *dulce înfiorare* de-a lungul o cuprinde."

(Anatolida)

şi din *Apari să dai lumină:*

„Aş vrea cu a mele lacrimi picioarele să-ţi scald,
În *dulcea-nfiorare* a sufletului cald."

O imagine de o solemnă frumuseţe, cum e aceea a lunii stăpînitoare peste întinderi vaste, din *Scrisoarea I:*

„Lună tu, *stăpîna mării*, pe a lumii boltă luneci . . ."

o regăsim la A. Ivireanul „. . . . luna iaste podoaba nopţii, asemănătoare soarelui şi *stăpînă mării*" (*Predici*, ed. cit., p. 128). Cu deosebiri de amănunt, imaginea revine la Cîrlova:

„Încet, încet şi luna, vremelnică *stăpînă*,
Se urcă pe orizon cîmpiile albind . . ."

(Înserare)

şi la C. Stamati:

„*Domnitoarea* nopţii, luna mîngîioasă . . ."

(Dragoş)

Metafora *luna-regină a nopţii*, din cunoscutele versuri:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă *regina nopţii moartă*"

(Melancolie)

ne aduce aminte de Alecsandri:

„Din marginea lumei, *a nopţii regină*
Varsă-n calea noastră duioasa-i lumină."

(8 Mart)[18]

[18] Iată şi alte paralelisme care nu pot fi întîmplătoare: „Cînd privesc *zilele de-aur* a scripturilor române" *(Epigonii)*; „Umana raţiune . . .! Ce ne descrie anii şi *zilele de aur* / Ai evului ferice (Heliade, *Anato-*

Şi nu mai puţin această asociere a substantivului cu un epitet „eminescian" în *Călin:*

„. . . printre gratii *luna moale*
Sfiicioasă şi smerită şi-au vărsat razele sale"

care ne duce la acelaşi autor al *Pastelurilor:*

„*Luna* plină de o lumină *moale*
Ce-atinge iarba verde cu albele ei poale."

(Legenda Rîndunicăi)

Să adăugăm, în sfîrşit, că inversiunea epitetului de tipul „*apostat-inima* mea" (*Venere şi Madonă*), „cu *de-argint aripe* albe" (*Epigonii*), „mi-oi desface *de-aur părul*" (*Floare albastră*) ne aminteşte din nou de Alecsandri: „Ce mîngîie şi-nvie *duioasă-inima* mea" (*Steluţa*) sau de Heliade: „O stofă bellioară cu *grei de-argint ciucuri*" (*Michaida*)[19].

Există uneori în versurile poeţilor mai vechi pasaje întregi în care adie la o scară redusă, abia perceptibilă, armonia cuvîntului eminescian. În paginile de descriere cu pronunţate elemente de grandios, evidente în proza poetului, ca şi în postume, nu putem oare identifica unele note desprinse din poezia noastră anterioară, de pildă din aceste versuri ale lui Conachi?

„Munţi înalţi pînă la nouri, pîraie prin stînci vărsate,
Codri de copaci sălbatici printre pietre răsturnate,
Prăpăstii, peste prăpăstii, adîncimi întunecoase,
Unde zmeura şi fragii şi mura cea mai frumoasă
Cresc în voie despre oameni . . ."

(Amorul din prieteşug)

Acesta e locul „pustiu şi tainic" unde poetul îşi aşteaptă iubita. Ecouri din astfel de versuri au putut pătrunde şi în

lida); „. . . Mînuţe albe de omăt" (Diana). „Acele albe braţe şi pure *ca ninsoarea"* (Heliade, *Fingal);* „Copila mea cu lungi şi *blonde plete"* *(Iubind în taină);* „Sub vălul transparent al *blondelor ei plete"* (Heliade, *Anatolida).* Pentru numeroase alte apropieri între Alecsandri şi Eminescu, vezi în special I. M. Raşcu şi Elena Rădulescu-Pogoneanu, operele citate.

[19] Vezi şi Iorgu Iordan, *art. cit.*, p. 526—527.

Călin, dar poate și în alte versuri din care aș îndrăzni să citez cîteva din *Floare albastră:* e tot un colț ferit de lume, unde iubita îl îndeamnă să vină pe poetul „cufundat în stele, și în nori, și-n ceruri-nalte":

„Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață . . .
Acolo-n ochi de pădure
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure."

Modele sigure de imagini mai ample în genul celor amintite pot fi identificate și în versurile altor poeți, pe care autorul *Luceafărului* i-a prețuit, chiar atunci cînd în bătăile sale de aripi s-a ridicat mult deasupra zborului lor. Să citățm două versuri din poezia *Singurătatea* de Heliade:

„Lacul colo-și varsă apele lui dorminde
Pe care steaua serii ivită le-a pătruns"

care nu pot fi străine de celebrele versuri din *Lasă-ți lumea*, cum a remarcat D. Popovici:[20]

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate;
El aprins de-a ei lumină.
Simte a lui singurătate."

Și tot Heliade își începea astfel, în *Fingal*, descrierea unei oștiri ce se apropie în alai:

„Ce este acel scomult ce vine uruind
De-a lungul pe coline și care parcă este
O burdonare surdă insectelor de seară?"

Citindu-le, ne gîndim la alaiul feeric al nunții din *Călin*, al cărui tablou pare aproape la fel:

[20] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, ed. cit., 1939, p. 506. Probabil dintr-o scăpare din vedere, învățatul profesor clujean atribuie versurile în cauză poeziei *Lacul*.

„Dar ce zgomot se aude? Bîzîit ca de albine?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine."

*

Dar cercetarea noastră este datoare cu o explicație, pe care șirul de apropieri făcute pînă acum între Eminescu și premergătorii săi o impune. De ce expresia eminesciană, tributară într-o mare măsură — și nu numai în perioada debutului — experienței literare dinainte de 1870 ne apare la el într-o altă lumină și cu o semnificație nouă, ca niște ecouri ce se amplifică și se prelungesc conferind cuvîntului poetic puteri parcă magice? De ce limba poeziei românești sună prin Eminescu și de la el încoace altfel decît a înaintașilor, pe urmele cărora el a mers o vreme și din cînd în cînd și după aceea? În adevăr, adierile care-i vin de departe se pierd în versul său ca brizele mării stinse de vîntul răscolitor de valuri. Citindu-l, avem sentimentul limpede că nu ne întîlnim cu nimeni dintre înaintașii săi, încît „sfintele firi vizionare" ale precursorilor îl privesc parcă de la poalele unui munte[21].

Cum „forma" nu este expresia unui „conținut", căci obiectul comunicării este determinat de substanța comunicării, primul răspuns este că arta poetului se cuvine să fie căutată în orizontul vast al gîndirii sale artistice, în filozofia sa, în geniul său. Lucrurile stau fără îndoială așa, dar explicația nu este suficientă. Heliade a fost stăpînit de idei filozofice și de aspirații umanitariste, pe care nu putem decît să le stimăm. Dar el n-a izbutit decît uneori să le întrupeze altfel decît în formele unor meditații sentențioase, conceptuale. Bolintineanu fusese și el ispitit în *Conrad*, după exemplul lui *Childe Harold* al lui Byron, de evocarea unor tablouri ale civilizațiilor, un fel de *Legende ale secolelor*, cum avea să fie și la Eminescu *Memento mori*. Dar pe lîngă sensul diferit al poemului, îndreptat de Bolintineanu spre nobila idee de luptă pentru cucerirea libertății, cele patru cînturi cuprind

[21] Vezi și Gr. Scorpan, *Eminescu și Alecsandri. Critica unei metode comparative*, în *Mihai Eminescu. Studii și articole*, p. 143—160, unde autorul face observații foarte judicioase în legătură cu originalitatea stilistică a procedeelor de expresie comune lui Eminescu și Alecsandri. Scorpan, care discută lucrarea lui I. M. Rașcu, citată de noi, obiectează autorului că a exclus din analiza sa judecata de valoare, trecînd cu vederea ceea ce era esențial într-un astfel de studiu și anume cercetarea *valorilor estetice* care diferențiază stilul celor doi poeți.

prea multe aluviuni verbale care obosesc şi înecă ideea poemului.

Atunci cînd vorbim despre muzicalitatea versului eminescian şi o atribuim alegerii cuvintelor şi rotunjimilor de frază facem o afirmaţie care s-ar putea ilustra tot atît de bine cu strofe întregi din Bolintineanu, căruia nu i-a lipsit simţul armoniei exterioare[22]. Dar la Eminescu este vorba despre altceva, anume de o melodie care vine dinlăuntru şi care este efectul nu numai al potrivirii depline dintre idee şi cuvînt — cu aceasta am spune totuşi prea puţin —, ci rezultatul adîncimii de gîndire şi de simţire din ale căror zone vin spre noi impresiile artistului. Să ne întoarcem din nou la cîteva paralelisme cu Alecsandri. Poezia *Steluţa* începe cu binecunoscutele versuri:

„Tu care eşti pierdută în neagra veşnicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu."

Într-un manuscris al lui Eminescu găsim:

„Pierdută pentru mine, te-ai dus, te-ai dus mereu,
Tu gingaşă mireasă a sufletului meu"

versuri care aveau să devină în poezia *Atît de fragedă:*

„Pierdută vecinic pentru mine
Mireasa sufletului meu"[23]

iar în *Te duci...* (1883) imaginea *neagră vecinicie* revine în aceeaşi formă, dar în următoarea ambianţă stilistică:

„În toată *neagra vecinicie*
O clipă-n braţe te-am ţinut."

Aşadar, o dată *„tu care eşti pierdută"*... faţă de *„pierdută vecinic pentru mine"*, cu deosebiri nu de amănunte formale, ci de structură a imaginii, adică a ideii: *pierdută* este un participiu cu valoare de trecut, care concentrează şi subliniază ideea ireparabilului mai mult decît o poate face diateza pasivă: „tu care *eşti pierdută*..."; la aceasta se adaugă o complinire adverbială: pierdută *vecinic*, sugerînd ideea de imposibilitate a reîntoarcerii, pe cînd cealaltă complinire: pier-

[22] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. V, p. 97.
[23] Cf. I. M. Raşcu, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

dută veşnic *pentru mine*, introduce un dureros accent subiectiv, căci iubita putînd trăi pentru o întreagă lume se smulgea numai din sufletul poetului. Între „stea *dulce şi iubită*" a sufletului meu şi „*mireasa* sufletului meu", deosebirea este de la expresia metaforică ornamentală, deci poetică, la semnificaţia metaforică proprie, desemnînd o stare sufletească incomunicabilă altfel, căci numai îmbinarea de cuvinte găsită de poet poate sugera dramatic tulburătoarea întipărire în cutele sufletului a unei mari fericiri dintr-un moment sărbătoresc al vieţii, care va trăi de aci înainte doar în amintire. Iar cînd poetul scrie, utilizînd imaginea lui Alecsandri: „În toată *neagra vecinicie* / O clipă-n braţe te-am ţinut", el pune clipa terestră şi efemeră a fericirii ce se spulberă în faţa eternităţii, într-o antiteză menită să le sublinieze dimensiunile. Nu ne mai găsim deci în faţa unei idile ce sfîrşeşte într-un plîns cuminte, ca la Alecsandri, ci totul e privit dincolo de un fapt de viaţă, într-o tendinţă de a înmulţi sensurile şi de a le extinde limitele: sinceritatea şi puritatea emoţiei se dezvoltă şi se înalţă în reflecţie, căci lirismul poetului pluteşte pe marile ape ale meditaţiei.

Prin urmare, superioritatea stilistică a versului eminescian faţă de modelele sale constă, între altele, într-un adaos de elemente artistice care individualizează expresia poetică născută nu dintr-un joc al fanteziei îmbătate de ea însăşi, ci dintr-o înclinare spre imaginile apte să sugereze ideea poetică implicată mai mult în atmosfera unui context, care o absoarbe, disimulînd-o, decît în semnificaţia directă a semnelor care s-o dezvăluie, explicitînd-o. „Eminescu, scrie G. Călinescu, are darul straniu de a ascunde imaginea lăsînd în chipul acesta liberă atenţiunea asupra noţiunilor de sentimente cu efectul imediat al măririi lor, în forma luminozităţii unui soare sub ceaţă. Fantezia devine astfel un stil şi farmecul se face inexplicabil pînă ce analiza descoperă raporturile poetice latente"[24].

Aceste raporturi sînt cu totul de altă natură decît cele din stilul poeziei noastre vechi. Căci imaginile eminesciene nu se pot izola, aşa cum într-o piesă simfonică nu se pot izola sunetele instrumentelor. În comparaţie cu predecesorii, unde operaţia este, teoretic, posibilă, la Eminescu ea întîm-

[24] *Op. cit.*, V, p. 176.

pînă rezistența întregului. Bolintineanu folosise printre cei dintîi îmbinarea *dulci cuvinte:*

„Ei salută pămîntul ce-i aducea aminte
De Omer cu aceste amari și *dulci cuvinte.*"

(Conrad)

„O șoptește-mi — zice dînsul — tu cu ochii plini d-eres
Dulci cuvinte ne-nțelese, însă pline de-nțeles"

va spune Eminescu în *Călin.* În *Emmi,* Alecsandri își începe astfel un vers:

„O! fiică a Moldovei! trecut-ai *ca un vis.*"

Eminescu va relua comparația, dar va orchestra-o savant[25], ca să spună în *Despărțire:*

„Cînd pe această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis."

Sau în altă parte:

„Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri."[26]

Iată, în sfîrșit, ultima strofă din *Portret dedicat doamnei X . . . Y . . . Z,* în care Alecsandri așterne ca pe un album aceste versuri:

„Nici o mîndrie mare nu-ntrece a ta mîndrie!
Nici spada nu întrece cumplita-ți nesimțire,
Nici marmura cioplită albimea ta nu-ntrece . . .
Ca luna-n miezul iernii frumoasă ești și . . . rece!"

Motivul, chiar dacă ar fi o simplă coincidență, — deși nu pare — capătă la Eminescu în *Apari să dai lumină* sporuri

[25] E. Rădulescu-Pogoneanu, *op. cit.,* II, p. 103.
[26] În legătură cu funcția stilistică a repetiției, vezi excelentul studiu semnat de Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui Eminescu,* în *Limbă și literatură,* III, 1957, p. 27—48 ; cf. și L. Gáldi, *op. cit.,* p. 188, 369 și passim.

Scanned with OKEN Scanner

de elemente orchestrale ample, din care străbate un strigăt sugrumat şi sfîşietor:

„Apari să dai lumină arcatelor fereşti,
Să văz în templu-i zîna cu farmece cereşti.
Prin vremea trecătoare luceşte prea curat
Un chip tăiat în daltă de-a pururi adorat.
Privi-te-voi cu ochii în lacrime fierbinţi . . .
O, marmură, aibi milă de-a mele rugăminţi!"

Sentimentele poetului au nevoie pentru a se exprima de perspective largi, cosmice: prin vremea care trece s-aprinde o lumină în sufletul său rănit prin care străbat doar sloiuri reci şi moarte, iar gîndurile, întinzîndu-şi aripile între cer şi mare, se lasă mîngîiate de strălucirea rece a marmurei: „Tu numai eşti în visu-mi luceafărul pe mări." Pentru Alecsandri şi Bolintineanu comparaţia slujea îndeosebi drept procedeu comod de construcţie poetică. Eminescu o substituie cu metafora[27], proces vizibil în laboratorul variantelor[28], iar cînd o păstrează, îi lărgeşte virtuţile evocatoare, apropiind-o de simbol[29].

Şi totuşi, ni se pare lucru straniu cînd aflăm că unii contemporani au văzut în Eminescu un poet care sfida regulile gramaticii, fapt ce i-ar fi adus o lipsă de precizie şi de coerenţă în limbaj — motiv pentru care el ar fi trebuit sfătuit cum să se folosească de materialul limbii[30].

E drept, numai în şase versuri din strofa citată poetul înfruntă de trei ori regulile gramaticii, cel puţin pentru noi cei de azi, scriind *fereşti*, *lacrime*, *a mele rugăminţi*. Dar a judeca astfel limba poeziilor sale înseamnă a pierde din vedere că în creaţia unui mare poet „corectitudinea" formelor nu este o lege sacră şi ea nu poate fi invocată decît atunci cînd ameninţă să ducă la sacrificarea ideii, adică la stricarea

[27] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, p. 178.

[28] Vezi Gh. Bulgăr, *Variantele poeziei* „Crăiasa din poveşti", în „Luceafărul" din 1.II.1964; idem, *Evoluţia stilului poetic* în variantele „Luceafărului", în *Studii eminesciene*, 1965, p. 533—568.

[29] Vezi în această privinţă variatele implicaţii stilistice ale metaforei eminesciene analizate în valoroasa lucrare a lui Ion Dumitrescu, citată mai înainte.

[30] Aceasta este una din imputările pe care le aduce poetului G. Gellianu, în „Revista contemporană", III, 1875, citat de G. Călinescu, *op. cit.*, p. 219.

unui întreg ce se realizează prin încheieturi muzicale. Armonia vine însă în poezia eminesciană din altă parte, şi de aceea acordurile ei, legănate uneori şi învolburate altădată, trec peste imperfecţiunile gramaticale fără să iasă din ele primejduite, ci dimpotrivă, întrucît izvoarele ei pornesc din regiunile adînci ale întregii sale inspiraţii şi se ridică spre generalizări în faţa cărora examenul aplicat sonorităţii verbale a cuvintelor, desprinsă de suportul lor ideal, devine un joc gratuit şi, ca urmare, steril. În aceasta constă şi dificultatea de a analiza armonia poetică, ce nu poate fi redusă la o sumă de procedee tehnice, oricît de utilă este o asemenea cercetare, ci trebuie convertită spre analiza semnificaţiilor fundamentale prezente în opera artistică şi înţeleasă ca act de creaţie integrală, exprimînd într-o formă specifică unghiul din care scriitorul priveşte lumea[31]. Stilul pentru scriitor, ca şi pentru pictor, este o chestiune nu de tehnică, ci de viziune, ne aminteşte M. Proust.

Cu alte cuvinte, desăvîrşirea artistică a versului eminescian trebuie raportată de fiecare dată la substanţa lui, adică la gîndirea poetului, pentru care tiparele limbii codificate însemnau un obstacol — sentiment pe care îl vor fi avut şi predecesorii săi. Totuşi, de la ei nu ne-au rămas variante, ci ediţii retipărite uneori, de la Eminescu nici un volum alcătuit de el însuşi. Acea „adîncă sete a formelor perfecte" de care poetul este chinuit nu era altceva decît aspiraţia spre „cuvîntul ce exprimă adevărul", iar acest adevăr şi-a găsit întruchiparea printr-o luptă necurmată cu materialul în care ideea trebuia sculptată. Căci Bolintineanu, de pildă, cu toate meritele lui artistice, nu-şi făcea scrupule estetice din folosirea epitetelor convenţionale; adaosul lor uniformiza şi nivela expresia, făcînd-o să sune la fel în contexte diferite. El îşi aminteşte de *ochii ei cei dulci* şi de *un dulce soare*, un *dulce azur* sau de *flori dalbe*, *dalba copilă*, dar şi de *plaiul dalb*, de *arme dalbe* sau chiar de *dalbe lupte*. La Eminescu impresiile se diferenţiază într-un registru de o rară

[31] Despre armonia eminesciană, vezi studiul cu acelaşi titlu al lui Tudor Vianu în *Poesia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930, p. 139—154 şi reprodus în *Studii de literatură română*, Editura didactică şi pedagogică, 1965, p. 283—302; acad. Al. Rosetti, studiul citat din culegerea *De la Varlaam la Sadoveanu*, p. 349—353. Cf. şi D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938, lucrare reeditată în volumul D. Caracostea, *Studii eminesciene*. Ediţie şi note de Ion Dumitrescu, prefaţă de George Munteanu, Editura Minerva, 1975, p. 167—400.

Scanned with OKEN Scanner

bogăție de elemente sugestive și semnificații morale, atunci cînd poetul scrie *aur rumân, bolta alburie, blînda batere de vînt, apa* care *sună somnoroasă, tînguiosul glas de clopot, frunzișul sunător, codrul bătut de gînduri, voluptoasa văpaie* (a lunii), o *dulce silă, ochii cuvioși, lacul vechi și sfînt, stelele proroace;* sau cînd, amplificînd epitetul[32], prin metafora născută dintr-o vastă perspectivă a lumii interpretată plastic, el vorbește despre *eterna alergare, negura eternă, noaptea adîncă* (a veșniciei), *sure văi de caos, secoli ce se torc,* despre *valurile vremii, eternele valuri;* sau cînd dă accente omenești imensităților spațiului simbolizate prin frămîntarea fără sfîrșit a valurilor, pentru a se face auzită meditația poetului, ca în aceste versuri din *Memento mori*, în care este evocat tabloul grandios al vechii Grecii prăbușite:

„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere
În imagini de talazuri cînt-a Greciei cădere
Și cu albastrele ei brațe țărmu-i mîngîie-n zădar . . .“

Să alăturăm aici strofa din același poem, unde este evocată imaginea Romei care, în panorama civilizațiilor, ia locul Helladei:

„Și atunci apare Roma în uimita omenire.
Gînduri mari ca sori-n caos e puternica-i gîndire
Și ce zice-i zis pe veacuri, e etern, nemuritor;
Iar popoarele-și îndreaptă a lor suflete mărețe,
A lor fapte seculare, uriașele lor vieți,
După căi prescrise-odată de gîndirea-ăstui popor.“

Dintr-o altă perspectivă, Heliade evocase și el asemenea tablouri, pe care le tratase într-o manieră diferită, de istoric al ideilor de progres moral, colorate mistic, în *Anatolida*, IV:

„A Greciei cădere în sine presupune
Ș-o mare-naintare în care înflori
Virtuți, științe, arte, și drept și libertate,
În care se născură ș-atît se dezvoltară

[32] În legătură cu clasificarea și funcția stilistică a epitetului la Eminescu, vezi Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 11—64 și *Studii de stilistică*, 1968, p. 144—180.

Talente, minți și genii, eroi și legislatori.
A Greciei cădere ne dă să înțelegem
Din fapte-nvederate c-a fost a lumii școală,
Precum căderea Romei ne-nvederează-n faptă
C-a fost odinioară și doamnă și potente."

Să notăm în treacăt că limba lui Heliade este în aceste versuri, și nu numai aici, „corectă" sub aspect literar. Ne impresionează neplăcut doar italienismul *potente* „puternic, stăpîn"; Eminescu, în schimb, scrie împotriva normelor din a doua jumătate a secolului trecut, mai exact, potrivit normelor variantei moldovenești ale limbii literare din epoca sa: *a lor suflete, a lor fapte* etc. Deosebirea esențială însă, din punctul de vedere care interesează aici, constă între exprimarea noțională, făcută aproape în termenii științei, la Heliade, și transpunerea conceptelor în imagini poetice străbătute de emoție lirică, la Eminescu.

Poet al reflecției filozofice, Eminescu se adresează conștiinței noastre prin tumultul de sentimente care iradiază din stări ale intelectului solicitate cu o stăruință arzătoare de meditația poetului. Abstracțiile concretizate sînt fructul acestei îndoite ipostaze ale sale: de gînditor și de poet.[33] Asimilînd din vreme datele unei culturi întinse, el le traduce în limbajul artei recurgînd la un vocabular în care neologismul cel mai recent se întîlnește cu verbele comune și coexistă cu ele. Dar mai ales acestea din urmă, adunate din tezaurul vechi al limbii, sînt învestite cu însușiri menite să se adreseze fanteziei și s-o aprindă : *a cîrpi* cerul cu stele, *a mînji* marea cu valuri; în a *lucrurilor peteci* căutînd înțelepciune; *cu mîne zilele-ți adaogi; Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște.*

Iar cînd relele epocii sale i-au stîrnit de atîtea ori indignarea, el a găsit limbajul violent prin care a stigmatizat o lume de *panglicari în ale țării, spuma înveninată* a politicianismului liberal, *fonfii și flecarii, găgăuții și gușații* ca-

[33] Cf. în această privință și părerile poetului, comentate de Gh. Bulgăr în lucrarea *Eminescu despre problemele limbii române literare*, Editura științifică, 1963, p. 14 și passim.

re-şi luau dreptul de a vorbi de virtute şi de o patrie cu care nu aveau nimic comun.[34]

Asemenea mijloace verbale ale meditaţiei şi ale satirei nu cunoscuseră înaintaşii. Distanţa dintre ei şi autorul *Scrisorilor* a crescut pînă acolo, încît contururile lor se şterg şi se amestecă undeva, în urmă, dincolo de zare. Ei izbutiseră în schimb să deschidă porţile ferecate ale unei comori neştiute şi nebănuite pînă la ei : versul popular. Dar ei i-au folosit posibilităţile după puterile lor. Eminescu trebuia să ducă mai departe îndemnul şi să-l împlinească în *Călin* şi în *Luceafărul*.

*

Eminescu nu şi-a încheiat opera. El însuşi scrisese în 1881 : „Aspru, rece sună cîntul cel etern neispravit." Dar în scurta lui existenţă el a făcut ca limba poetică românească să-şi cîştige deplina conştiinţă a valorilor ei estetice. Pentru aceasta, poetul a luat drumul de la capăt, cernînd materialul adunat din izvoare felurite şi supunîndu-l unei elaborări de ani de zile. „Săritura" despre care vorbea Ibrăileanu nu este un salt din goluri, ci rezultatul unui proces de continuitate literară care atinge prin Eminescu punctul lui cel mai înalt. Limba artistică românească sună prin Eminescu altfel, căci ea este o sinteză a tuturor eforturilor făcute pînă la el şi încorporate în ea, o limbă pe care poetul a prefăcut-o într-un instrument cu mii de coarde cu vibraţii prelungi, line şi abia îngînate uneori, învălmăşite şi sumbre alteori. Ea este o creaţie a poetului, pentru că e supusă geniului său, dar aparţine şi întregii culturi româneşti, care şi-a găsit prin ea una dintre expresiile desăvîrşite ale geniului ei naţional.

[34] În legătură cu realismul limbajului satiric în opera poetului, o analiză judicioasă a făcut L. Gáldi, *op. cit.*, p. 274 şi urm.

Luceafărul

(Consideraţii asupra artei literare)

Poemul *Luceafărul* a făcut în ultimii 30—40 de ani obiectul a numeroase şi variate analize, exhaustive sau parţiale. Interesul preocupărilor a fost reţinut, de fiecare dată, mai cu seamă de exegeza istorico-literară, care a stabilit geneza operei, dezvăluindu-i substanţa lirică şi semnificaţiile simbolice.[1]

Există de multă vreme convingerea, unanim împărtăşită, că *Luceafărul* reprezintă treapta cea mai înaltă, care încununează întreaga operă a poetului. Nu vom înşira aici toate opiniile istoricilor şi criticilor literari exprimate în acest sens. Vom aminti doar cîteva, începînd cu aceea a lui Tudor Via-

[1] Vezi G. Bogdan-Duică, *Despre Luceafărul lui Mihail Eminescu*, Braşov, 1925; Tudor Vianu, *Luceafărul*, în *Poesia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930, studiu reprodus şi în volumul *Studii de literatură română*, Bucureşti, 1965, p. 270—282 (trimiterile noastre se referă la volumul din urmă); Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, 1933; D. R. Mazilu, *Luceafărul lui Eminescu*, Bucureşti, 1933; Gr. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul*, în volumul *Mihai Eminescu. Studii şi articole*, Ed. Junimea, 1977, p. 51—107; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, Bucureşti, 1936, p. 254—272; Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, vol. II, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1943, p. 370 şi urm.; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, p. 313—330; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938, p. 257 şi urm.; aceeaşi lucrare reeditată în *Studii eminesciene*, p. 344—400; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 165—192; Al. Husar, *Eminescu şi etica fericirii (Luceafărul)*, în *Revista de filozofie*, tom. 12, nr. 4, 1965, p. 455—466; Eugen Todoran, *Alegoria Luceafărului*, în volumul *M. Eminescu — I. Creangă. Studii*, Timişoara, 1965, p. 5—75; vezi şi idem, *Luceafărul — simbol şi alegorie*, în volumul *Eminescu*, Editura Minerva, 1972, p. 426—536; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1972, p. 273—294.

nu care scria în 1930 că „Toată literatura înjghebată în jurul acestei poeme îşi are motivul ei psihologic în sentimentul că odată cu ea Eminescu se întrece pe sine".[2]

Văzînd în *Luceafărul* „o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte"[3], Tudor Vianu adăuga: „Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale antichităţii, şi numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoţii noştri ar putea culege din ea imaginea esenţială a poetului".[4]

Mai circumspect, G. Călinescu formulează rezerve cu privire la valoarea în sine a problematicii din *Luceafărul*, care ar putea fi asociată cu alte teme romantice similare. Totuşi, G. Călinescu vede în poemul lui Eminescu, în primul rînd, o contribuţie de o natură artistică distinctă, o piesă unică, cu un timbru propriu în structura muzicală a creaţiei eminesciene, luată în totalitatea ei. Impresia estetică profundă ce ne însoţeşte în lectura *Luceafărului* ar veni, de fapt, potrivit opiniei lui G. Călinescu, din întreaga operă a poetului, impresie impusă conştiinţei noastre prin concursul esenţial pe care şi-l asumă în realizarea poemului valorile expresive ale limbii româneşti. „Noi citim *Luceafărul* — scrie G. Călinescu — cu o educaţiune poetică formată de întreaga operă eminesciană, ne urcăm spre el treptat într-un peisagiu întreg. Tot complexul eminescian, toată reţeaua de vase sanguine se varsă împreună cu noi în această inimă care singură nu cuprinde decît puţin sînge. Opera eminesciană e o dramă simfonică cu întrebări şi răspunsuri, cu teme şi comentarii muzicale. *Luceafărul* a devenit pentru noi aria cea mai memorabilă". În continuare urmează această precizare surprinzătoare: „Dacă însă îi tăiem legăturile vasculare şi îi extirpăm orchestraţia, ea rămîne exanguă şi inertă".[5] Operaţia traducerii, de pildă, — arată în continuare acelaşi istoric literar — „face să se scurgă seva limbii, inefabilitatea versu-

[2] Citatul reprodus după Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, p. 274.
[3] *Ibidem.*
[4] *Loc. cit.*
[5] *Opera lui Mihai Eminescu*, V, p. 254.

lui românesc, lăsînd cîteva artere de idei care prin ele însele nu au nimic original, ba pot părea locuri comune".[6]

De reţinut din această caracterizare sublinierea laturii estetice a poemului, în care — după remarca lui G. Călinescu — formulată într-o altă ordine de idei — „imaginile sînt ideile înseşi ale poemului", ca şi în celelalte creaţii eminesciene, cuprinzînd elemente de mitologie populară şi filozofie, fuzionate.[7]

O lucrare care-şi propune să analizeze creaţia lui Eminescu din punctul de vedere al mijloacelor artistice este cea a lui D. Caracostea, intitulată *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938. Un loc întins acordă autorul analizei stilistice a poemului *Luceafărul*. Deşi absolutizează particularităţile acustice ale limbajului, identificate prea des cu valorile stilistice sau cu estemele limbii, lucrarea lui D. Caracostea conduce analiza poemului pe un drum puţin frecventat pînă la el. Eliminînd din interpretare ceea ce ar putea fi considerat drept efectul autosugestiei, precum şi anumite consideraţii despre estetica în sine a limbii, rămîn în lucrarea lui Caracostea o seamă de idei fructuoase pentru cercetarea stilului eminescian ca factor al viziunii artistice. Între acestea trebuie reţinute în primul rînd analizele autorului pomenit despre limbă ca mijloc de individualizare şi diferenţiere a personajului şi caracterul diferit al peisajului, adecvat momentelor poemului.

Un exemplu de cercetare pătrunzătoare şi subtilă în care sînt puse la contribuţie şi procedeele artistice ale poemului ne-a lăsat D. Popovici. Comparaţia cu o lucrare simfonică revine şi de data aceasta, atunci cînd autorul se referă în general la „planurile secundare de rezonanţă ale lirismului eminescian"; în acest sens — observă D. Popovici — „Poezia lui Eminescu este o partitură imensă, în care vibraţiile puternice ale notelor apropiate de noi sînt acoperite şi îndulcite de sunete stinse, venite din depărtare".[8] D. Popovici are în vedere feţele multiple ale lirismului poetului, dintre care una este şi detaşarea de imagine, ca în *Luceafărul*, unde „pulsaţiile lirice ale interiorului sînt temperate de formele obiective ale naraţiunii epice".[9] În acelaşi capitol, con-

[6] *Ibidem*, p. 255.
[7] *Ibidem*, p. 205.
[8] *Poezia lui Eminescu*, p. 330.
[9] *Loc. cit.*

sacrat analizei *Luceafărului*, învățatul clujean nota, mai mult ca o remarcă generală, că uzul ne-a făcut să trecem peste unele imagini eminesciene fără să le simțim adîncurile.[10]

La aceste puncte de vedere despre arta lui Eminescu în *Luceafărul*, exprimate de unii dintre cei mai de seamă interpreți ai operei poetului, vom adăuga altele, deduse din analiza unor imagini fundamentale întîlnite în acest poem. Contribuția noastră nu-și poate propune o altă interpretare a capodoperei eminesciene, ci schițarea unui tablou de sinteză, rezultat din încorporarea într-o unitate artistică a trăsăturilor stilistice esențiale sub care se înfățișează poemul lui Eminescu.

*

Liric în esența lui, poemul lui Eminescu nu este expresia directă a ceea ce s-a numit „l'ivresse du sentiment", prin care se caracterizează poezia lirică, zisă subiectivă.[11] Semnificațiile poemului, acoperite de simboluri, intră mai bine în formele narațiunii. Dar dacă cititorul percepe momentele unui subiect prezentate în succesiunea lor, ca în orice producție epică, el desprinde sensurile lor intime care nu sînt consecința acțiunilor, ci rezultatul înțelesurilor mai adînci, adăugate de poet, al trăirilor lirice pe care se întemeiază în realitate fabulația exterioară.[12] Privit sub același aspect, al genului literar în care s-ar putea încadra, poemul lui Eminescu este în egală măsură o operă dramatică, ale cărei tablouri sînt reprezentabile, într-atît impresia estetică pe care o degajă lectura stăruie sub forma unei desfășurări de acțiuni pornite dintr-un conflict, prelungit printr-o intrigă, conflict în care eroii se întîlnesc în dialoguri rostite o dată într-un decor nocturn, în umbra bolților castelului de pe un țărm de mare, altă dată în colțuri ferite de lume sau în peisajul

[10] *Ibidem*, p. 323.

[11] D. R. Mazilu (*Luceafărul lui Eminescu*, p. 121) deduce caracterul liric al poemului, între altele, și dintr-un fapt de natură gramaticală, și anume frecventa folosire a pers. 1, repetată de 50 de ori, sub diferite forme, în limbajul personajelor.

[12] Vezi Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ed. a II-a, București, 1944, p. 108—109. Cf. și Tudor Vianu, *Atitudinea și formele eului în poezia lui Eminescu*, în *Figuri și forme literare*, București, 1946, studiu reprodus în volumul *Studii de literatură română*, p. 303—371.

Scanned with OKEN Scanner

cosmic, ori, în sfîrşit, în codru, într-un asfinţit de primăvară, sub crengile încărcate de flori de tei. Există şi alte particularităţi ale artei literare în *Luceafărul*, care se cuvin să fie subliniate pentru a se întregi sensurile poemului deduse din perspectiva unei analize stilistice, în sensul larg al cuvîntului sau, altfel spus, al imaginii artistice. Această perspectivă nu-şi poate avea punctul de plecare exclusiv în elementele lingvistice expresive ale textului, şi nici în consideraţiile ce s-ar putea face în legătură cu aspectul formal, tehnic, al versurilor poetului. Astfel de încercări s-au făcut, iar de pe urma lor cunoaşterea artei literare a *Luceafărului* a beneficiat într-o măsură asupra căreia nu ne vom pronunţa aici.[13]

Dacă ţinem seamă de natura limbajului liric, pusă la contribuţie într-o creaţie cu profunde implicaţii filozofice, cum este *Luceafărul*, va trebui să avem în vedere un fapt esenţial, anume că în opera literară, în general, şi în cea lirică, cu deosebire, cuvîntul nu este o simplă noţiune, ci instrumentul imaginii artistice, întrucît este învestit cu virtuţi estetice ca urmare a eliberării izvorului de conotaţii şi a punerii lor în valoare de către scriitor. Înţelesul său noţional nu este prin aceasta eliminat, ci depăşit.[14] „Fiecare cuvînt, observa M. Proust, are asupra imaginaţiei noastre o putere de evocare tot atît de mare cît şi puterea sa de strictă semnificaţie". Ne găsim pe terenul expresivităţii stilistice, însuşire esenţială a limbajului poetic şi care se cuvine să fie exprimată din punctul de vedere al gradului în care se realizează specificul cunoaşterii artistice prin intermediul mijloacelor de expresie.

Se impune să facem aici o precizare cu riscul de a aminti lucruri cunoscute. Atunci cînd se spune despre cuvînt că este materialul literaturii se face o afirmaţie care ar putea duce la o interpretare simplistă. În mod obişnuit, stabilim în astfel de împrejurări asociaţii cu marmura, sunetul sau culoarea. Există însă o deosebire fundamentală între materia verbală şi toate celelalte. Poetul primeşte cuvîntul din limba

[13] În afară de G. Ibrăileanu (*Eminescu — note asupra versului*), o analiză reuşită a funcţiei artistice a versificaţiei aplicată la poezia lui Eminescu a făcut M. Brătucu: *Funcţia artistică a versificaţiei. Momentul Eminescu*, în *Limbă şi literatură*, VI, 1962, p. 149—174. Un loc larg ocupă acest gen de analize în lucrările lui G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană* (1965) şi *Expresia artistică eminesciană* (1975), precum şi la L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* (1966).

[14] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 173.

curentă încărcat cu un anumit sens, care este conținutul lui de bază. Înainte de a intra deci în laboratorul poetului, cuvîntul semnifică *ceva*, și în temeiul acestui înțeles general poetul îi poate da întrebuințări proprii în creația sa. Așadar, scriitorul se găsește în fața unui material organizat dinainte și nu de el, ci de comunitatea lingvistică din care face și el parte. Acest lucru nu se întîmplă în cazul marmurei, care reprezintă numai forma inertă și haotică a materiei cu care va opera sculptorul. În această stare ea se aseamănă cu un complex sonor căruia nu i s-a asociat un sens. Ea nu spune nimic prin ea însăși, mai înainte de a i se fi atribuit un înțeles, care e acela al operei create.

Cuvîntul are o altă situație, mai avantajoasă și mai dificilă în același timp. El este susceptibil dintru început de înțelesuri infinite, generate de miezul său semantic, relativ constant, pus în relație cu alți factori ai contextului. Creația verbală a unui scriitor constă în aptitudinea lui de a degaja aceste sensuri, adică de a le trezi din starea lor latentă pentru a le face să intre în noi raporturi posibile, cerute de semnificația intimă a operei. În expresia poetică se manifestă mereu această funcție de *revelare* lingvistică a valorilor stilistice virtuale scoase de sub tutela limitelor semantice ale întrebuințării uzuale. Iată de ce un bloc de marmură este un material diferit de substantivul *marmură*, care poate dobîndi în poezia lui Eminescu suporturi semantice și stilistice variate, inexistente în circulația comună a termenului.[15] Pe bună dreptate a remarcat Liviu Rusu că în poezie cuvîntul nu este un primitor de sens, ci un dătător de sens.[16] Acestei constatări, făcută de un estetician, i se poate alătura observația unui lingvist contemporan, pentru care „O operă poetică este în același timp artă și limbaj ; greutatea constă în a ști de ce natură sînt raporturile care leagă aceste două aspecte ale aceluiași fenomen“[17].

*

[15] Vezi Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*, în *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 210; același studiu republicat în *Studii de stilistică* (1968), exemplul citat la p. 49. Cf. și G. I. Tohăneanu, care reia și dezvoltă ideea în *Un laitmotiv eminescian: marmura*, în vol. *M. Eminescu — I. Creangă, Studii*, Timișoara, 1965, p. 103—114.

[16] *Estetica poeziei lirice*, p. 130—131.

[17] Michael Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului* (traducere de Paul Miclău), în culegerea *Probleme de stilistică*, Editura științifică, 1964, p. 55.

Poemul lui Eminescu este clădit pe ideea de antiteză spirituală, așa cum însuși poetul a precizat în nota ce însoțește manuscrisul lucrării. O interpretare atentă ar putea extrage același sens — cel puțin în linii mari — și din basmul cules de Kunisch, ca și din temele similare ale poeziei romantice. Prin versurile poemului lui Eminescu circulă însă o altă sevă, care urcă din întreaga sa gîndire artistică pe o treaptă în care viziunea poetului dobîndește dimensiuni noi și semnificații inedite.

Două sînt imaginile ce stăruie de-a lungul întregii poezii și care cuprind în ele, sub învelișul simbolic, categoriile de spațiu și de timp, concepte asupra cărora poetul a stăruit de mai multe ori, căci ele alcătuiesc unele dintre coordonatele principale ale gîndirii sale poetice[18]. Acestea sînt imaginea mării nesfîrșite și cea a luminii astrale eterne. În strofa a IV-a din *Luceafărul* fata de împărat contemplă din umbră apariția strălucitoare a lui Hyperion, revărsată peste apele mării:

„Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce."

Să relevăm amănuntul, notat mai întîi de D. Caracostea și apoi de D. Popovici, că fata de împărat își îndreaptă privirile spre astrul ceresc de lîngă fereastră, dintr-un colț al iatacului ei, așadar din unghiul condiției ei pămînțești. De aici i se deschide priveliștea nesfîrșitului mării luminate de razele îndepărtate ale Luceafărului. Aspirația eroinei se găsește astfel din capul locului îngrădită de limitele existenței ei empirice. Acest obstacol însă nu-i stînjenește gîndurile și nu i le anulează. Dorința ei este ca lumina eternă a astrului stăpînitor peste imensitatea mării să pătrundă prin fereastra iatacului și să-și găsească sălaș acolo. Fata de împărat este bolnavă de eternitate și dorul ei o așază în rîndul ființelor complexe, pentru care depășirea condiției pămînțești devine un destin dramatic. Venind spre ea din depărtările spațiului nemăsurat și ale timpului infinit, Luceafărul pătrunde în visurile fetei prin vraja luminii lui. În imaginea luminii fuzionează de

[18] Vezi și Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în culegerea *Studii eminesciene. 75 de ani de la moartea poetului*, E.P.L., 1965, p. 261—288. Cf. și Ion Dumitrescu, *op. cit.*

la început, sub forma simbolului, două concepte: unul este expresia veşniciei timpului, măsurată de rotaţia infinită a astrelor, celălalt sugerează frumuseţea ideală şi nepieritoare a geniului. Dintre acestea, primul aparţine gîndirii filozofice, de inspiraţie kantiană, al doilea este un concept moral purtînd reflexele concepţiei schopenhaueriene despre destinul geniului, căruia nu-i este dat să cunoască moartea, dar nici efemera şi totuşi rîvnita fericire a lumii pămîntene.

În tabloul iniţial, pe primul plan se situează imaginile care concurează la crearea impresiei de strălucire astrală, intensă şi rece. Formulele stilistice pentru desemnarea noţiunii de lumină orbitoare şi nepămînteană — atribute ale geniului — apar repetate de peste 25 de ori în dialogul dintre fata de împărat şi Luceafăr. Dacă la început astrul ceresc *răsare* şi *străluce*, îndepărtat şi egal, deasupra valurilor mării, după ce strania idilă prinde viaţă, el *s-aprinde viu* în fiecare seară, o urmăreşte cu *recile-i scîntei, tremură-n oglindă* şi *se revarsă luminiş* în somn pe trupul ei, pe faţă şi „pe ochii mari bătînd închişi". În rugămintea pe care i-o adresează fata, obsesia luminii revine:

„Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează!"

Iar cînd Hyperion răspunde chemării ei, chipul lui îi apare fetei scăldat în aceeaşi lumină vie, dar nepămînteană şi îngheţată, a astrelor:

„Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară."

Fiu al cerului şi al mării — simboluri ale spaţiului infinit —, iar în a doua întruchipare al soarelui şi al nopţii — simboluri ale scurgerii timpului etern —, chipul lui se naşte din *rumene văpăi* ale văzduhului şi coboară înconjurat de *flăcări de soare*. În faţa acestei irupţii de lumină fata de împărat trăieşte sentimentul chinuitor al iubirii „peste

fire". Senzaţia de suferinţă este resimţită organic, ea atinge coardele pieptului şi răneşte privirea, arzînd-o:

„Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde."

În aceste împrejurări, evident că acordul sufletesc nu se poate înfăptui, comuniunea nu se săvîrşeşte şi de aceea aspiraţia fetei, făcută din contemplare şi adoraţie, este sortită să rămînă în lumea ideală a dorului şi a visării. Iar visul ei se frînge dramatic în teamă şi neputinţă şi se va pierde curînd în uitare, după ce se va fi lăsat pentru o clipă mistuită de setea de a se împărtăşi din voluptatea dureroasă a necontingenţelor[19].

În această primă parte a poemului, Hyperion se adresează fetei de împărat folosind formule invariabile de o rece şi solemnă frumuseţe:

„— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea.
. . . . . .
— O, vin'! odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă."

Această vorbire automatică, cum o numeşte G. Călinescu[20], este caracteristică şi fetei de împărat, a cărei chemare sună astfel:

„Cobori în jos, luceafăr blînd
Alunecînd pe-o rază . . .
. . . . . .

[19] D. R. Mazilu, *op. cit.*, p. 121, atrage atenţia asupra desei întrebuinţări a modului conjunctiv, repetat de 37 de ori în poemul lui Eminescu, dovadă a ezitării eroilor, a oscilării lor între diferitele posibilităţi ale acţiunilor.

[20] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, V, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

O, eşti frumos cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată . . .

. . . . . .

O, eşti frumos cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată."

În aceeaşi etapă din viaţa ei sufletească, formulele rostite de fata de împărat sînt asemănătoare cu cele pe care le pronunţă Luceafărul, deoarece ea poartă acum nimbul marilor aspiraţii. Limbajul Cătălinei, ca şi cel al lui Hyperion, nu are nimic din spontaneitatea şi farmecul cuvintelor de iubire şoptite de doi îndrăgostiţi. El este ţesut din imagini sobre, de un lirism abstract, geometric[21]. Caracterizarea este valabilă însă numai pentru această parte a dialogului. S-o ascultăm pe Cătălina vorbind în tabloul al doilea, cînd pajul Cătălin îi aţine calea: „— Da' ce vrei, mări Cătălin? / Ia du-t' de-ţi vezi de treabă . . . / — Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri, / Dă-mi pace, fugi departe . . ."

Reacţia eroinei contrastează izbitor cu cadenţa gravă şi rituală a formulelor din tabloul în care fata de împărat îşi încredinţează dorul astrului ceresc. Expresiile fac parte, de data aceasta, din vorbirea familiară şi colorată, pentru că însăşi fiinţa care le rosteşte este o fată din această lume, iar dragostea ei este acum pămînteană, omenească. Cătălin, la rîndul său, o iniţiază în jocul amorului, folosind o terminologie fără echivocuri: „Cînd ţi-oi întinde braţul stîng / Să mă cuprinzi cu braţul . . . / De te înalţ de subsuori / Te-nalţă din călcîie; / Cînd faţa mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu faţa . . . / Cînd sărutîndu-te mă-nclin, / Tu iarăşi mă sărută . . .". Luceafărul îi aducea în dar imperiul peste apele fără hotar ale mării şi eternitatea strălucirii aştrilor, aşadar depăşirea şi înălţarea deasupra condiţiei empirice, înscrierea în ordinea veşniciei spaţiului şi timpului. Cătălin vede în ea o copilă lesne înorezătoare şi-i propune fără înconjur: „Hai ş-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Şi nu ne-or şti de nume". Îndemnul pajului găseşte

[21] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 225.

Scanned with OKEN Scanner

răsunet în sufletul Cătălinei, care-i şopteşte aceste cuvinte pătrunse de căldura intimităţii:

„. . . — Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic,
Te-ai potrivi cu mine . . .“

Epitetele *guraliv* şi *de nimic* sînt în concordanţă cu întreaga atmosferă uşor frivolă a episodului şi contrastează cu epitetele asociate chipului sub care îi apăruse fetei de împărat Luceafărul în prima parte a poeziei: „El vine trist şi gînditor / Şi palid e la faţă . . . / O, eşti frumos cum numa-n vis / Un demon se arată“. Ea va ezita totuşi o clipă, cînd icoana lui Hyperion îi va răsări în minte trezindu-i un dor din altă lume. Cuvintele cad din nou în ritmuri de imn străbătut de adoraţie:

„Dar un luceafăr răsărit
Din liniştea uitării
Dă orizon nemărginit
Singurătăţii mării.

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul,
Cînd ale mării valuri trec
Călătorind spre dînsul.“

Vraja în care fata de împărat a plutit, stăpînită de gîndul eternităţii, nu s-a risipit, ci se întoarce ca o nostalgie tardivă menită să rămînă de-acum înainte pentru totdeauna doar între hotarele dorinţelor terestre.

În legătură cu funcţia impresivă a materialului sonor din versurile *Luceafărului*, D. Caracostea a făcut o remarcă de o mare fineţe, care se cuvine să fie reamintită. Autorul atrage atenţia asupra frecvenţei vocalei *i* în versurile primei strofe citate de noi, sunet, care prin specificul său, am zice prin timbrul său luminos, este în concordanţă deplină cu întreaga atmosferă de joc şăgalnic şi copilăresc care respiră din versurile strofei. Să le recitim: „Şi-i zise-ncet: — Încă de mic / Te cunoşteam pe tine, / Şi guraliv şi de nimic, / Te-ai potrivi cu mine . . .!“ Din clipa în care Cătălina se lasă furată de amintirea Luceafărului, tonalitatea se schimbă, tim-

Scanned with OKEN Scanner

brul vocalei *i* nu se mai aude distinct (cu tot numărul mare de vocale de acest fel), ci impresia dominantă este cea produsă de vocala *ă*, sunet cu vibrații mai stinse, mai surde și mai întunecate: „Dar un luceafăr răsărit / Din liniștea uitării / Dă orizon nemărginit / Singurătății mării"[22]. Percepția vastității peisajului este susținută de impresiile sonore care nu sînt efectul unei simple autosugestii. Ideea de întindere nemărginită este sugerată, prin simbolism fonetic[23], de prezența repetată a vocalei *ă*, cu sunetul ei grav și plin de ecouri ce se prelungesc parcă în depărtări, contrastînd puternic cu atmosfera stilistică din prima strofă.

Cel de al treilea tablou — al călătoriei lui Hyperion prin spațiile interplanetare — cuprinde, cum s-a observat, o descriere unică în literatura universală, o pagină de cosmogonie, în care abstracțiile sînt concretizate prin mijloacele metaforice ale unui limbaj apt să le facă perceptibile și reprezentabile: „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra cer de stele... Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște...". „Uriașul, ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătea ca un fulger printre lumile de stele, depășește astfel creațiunea și își definește pe calea aceasta natura: el este mai presus de spațiu și timp, este mai presus de moarte"[24].

Într-un astfel de peisaj cosmic, imaginat de poet ca supraspațial și extratemporal, conceptele împrumută substanța sensibilă a imaginii prin care devine posibilă reprezentarea coborîrii lor în planul empiric al experienței umane. În afară de aceasta, ne găsim într-o lume ideală în care reflecțiile capătă formularea legilor și a expresiei aforistice apte să exprime adevăruri generale, etern valabile. Sînt formule pe care le aude Hyperion din partea divinității, cînd i se amintește: „Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni..." „Cînd valuri află un mormînt, / Rămîn în urmă va-

[22] Vezi *Arta cuvîntului la Eminescu*, în *Studii eminesciene*, p. 367—368 și *Expresivitatea limbii române*, București, 1942, p. 230—231. Pentru valoarea impresivă a sunetelor, cf. și M. Grammont, *Le vers français. Ses moyens d'expression, son armonie*, Paris, 1923 (ed. a 3-a), p. 193 și urm.

[23] Despre simbolismul fonetic, vezi Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*. Variantă nouă, București, Editura Academiei, 1960, p. 183—185; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ed. definitivă, 1975, p. 78—79.

[24] D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, p. 327; cf. D. Caracostea, *op. cit.*, p. 374 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

luri . . .“ „Din sînul veciniculuí ieri / Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer, / S-aprinde iarăși soare . . .“ „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște . . .“

Limbajul acesta gnomic creează un alt plan al raporturilor între contingent și vremelnic, pe de o parte, și infinitatea cosmică, pe de altă parte, din al cărei angrenaj Hyperion nu se poate sustrage pentru a cădea în condiția temporalității. Cuvintele Demiurgului sînt de o cutremurătoare implacabilitate, ca rotirea însăși pe orbitele prescrise ale lumilor. Drama Luceafărului stă, sub acest aspect, în neputința lui de a renunța, în sens invers decît Cătălina, la destinul său. Între cei doi îndrăgostiți se deschide golul ce separă nesfîrșitul de vremelnicie. Cătălina este *ea însăși* atunci cînd primește să fugă în lume alături de Cătălin. Fericirea pentru care optează fata de împărat este consecința unui determinism de la care, la rîndul ei, ea nu se poate eschiva — și nu expresia unei infirmități morale. Hyperion are conștiința acestei neputințe atunci cînd, revărsîndu-și lumina peste codrul care adăpostea pe cei doi tineri, răspunde chemării ei de a-i lumina, de data aceasta norocul, cu binecunoscutele cuvinte de o mîndră și dureroasă resemnare:

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.“

Renunțînd la blestemul din finalul basmului versificat după Kunisch, Eminescu înalță poemul pe treptele simbolului, integrîndu-l în concepția sa generală despre lume.

Peisajul, despre care aminteam mai sus, deține în tablourile poemului o funcție artistică diferențiată, în concordanță cu întreaga desfășurare a ideilor. În prima parte a poeziei nu aflăm decît elemente care aparțin perspectivei grandioase, cosmice, din care fac parte imaginea mării nesfîrșite și cea a luminii siderale eterne, asociată cu întinderile spațiale. Nu adie în aceste strofe nici o boare terestră, nu auzim nici freamăt de frunze, nici șopot de izvoare pe prundiș. Travestirile Luceafărului, ducînd spre aceleași elemente ale universului: cerul și pămîntul, lumina și întunericul, al căror fiu Hyperion se mărturisește a fi, îi proiectează chipul pe dimensiunile fără hotar ale infinitului. Întreaga descriere este

într-un anumit sens convenţională, alcătuită fiind din simboluri mărginite de contururi şi linii ce se pierd în zare, dar pe care raza ochiului le urmăreşte totuşi şi le percepe ca forme „materiale" prin care conştiinţa ia act de existenţa în afara noastră a categoriei de spaţiu ca întindere şi a celei de timp ca durată şi succesiune. Într-un astfel de peisaj nocturn, pătruns de tremurul luminii siderale, răsfrînte în apele mării, nici măcar lumina blîndă a lunii nu-şi cerne razele peste farmecul halucinant al ceasurilor de întîlnire dintre fata de împărat şi Luceafăr. Cu atît mai mult ne apare lipsit de atributele peisajului pămîntesc episodul călătoriei Luceafărului prin spaţiul cosmic, unde specificul descrierii este impus de figurarea conceptului de creaţie, în sens cosmogonic, şi a celui de spaţiu şi de timp absolut. Se realizează astfel un spaţiu poetic al speculaţiei pure, într-un „peisaj" al abstracţiilor şi al meditaţiei, în care, evident, nu-şi pot găsi loc acompaniamentele unui decor din lumea terestră.

Întregul peisaj se umanizează, dobîndind accente familiare în ultima parte a poemului, cînd fata de împărat îşi găseşte fericirea în braţele lui Cătălin. După un drum lung, în care privirile nu întîlneau decît lumini glaciale cu strălucire eternă şi imensităţi fără hotar, însoţite de sentimentul ameţitor al infinitului şi al nemuririi, sîntem readuşi în mijlocul atmosferei lirismului eminescian, care învăluie scenele de iubire petrecute departe de lume, sub crengi de tei înflorite, în singurătatea şi pacea codrului scăldat de lumina tremurătoare a lunii răsărind din ape:

„Căci este sara-n asfinţit
Şi noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniştit
Şi tremurînd din apă

Şi împle cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub şirul lung de mîndri tei
Şedeau doi tineri singuri.

. . . . . .

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploaie,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie."

Scanned with OKEN Scanner

Antiteza care definește conflictul și-l rezolvă prin deznodămînt își găsește expresia din nou și pentru ultima dată în imaginea sub care Hyperion se înfățișează în aceeași lumină, dar de data aceasta încremenită pe boltă și răsfrîntă doar peste întinderile pămîntului și singurătățile mării:

„El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri . . .“

De sub șirul de tei, Cătălina nu mai contemplă drumul Luceafărului pe valuri călătorind spre ea, nici icoana lui răsfrîntă în oglindă, ci numai strălucirea lui îndepărtată și străină, căci visul ei și-a strîns aripile și a coborît pe pămînt. Privirea îndreptată spre înălțimi este ceea ce i-a mai rămas din aspirația ei chinuitoare altădată, acum convertită în seninătate și împăcare. Rugămintea de a-i binecuvînta norocul, adresată celui ce fusese hotărît să se lepede de nemurire, răsună ca un cîntec al iubirii împlinite într-un univers care nu-i stă împotrivă și în limitele căruia nu-și pot avea loc dramele idealurilor mai presus de fire.

*

Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu? se întreba Tudor Vianu în lucrarea sa consacrată Luceafărului[25]. Regretatul profesor se referea la înălțarea privirii către cer și către stele, gestul scrutător și întrebător al omului îndreptat spre eternitate. Un astfel de gest tipic este și acela al genelor plecate, semnul purității feciorelnice, al sfiiciunii și inocenței, amintind de tablourile Renașterii. Ne vom îngădui să ne întoarcem la un amănunt despre care a mai fost vorba în aceste pagini. Cătălin izbutește să abată gîndurile fetei de împărat de la Luceafăr. Dintr-odată, însă, în sufletul Cătălinei se aprinde din nou dorul de „dulcele domn“ al nopților ei. Amintirea lui îi smulge aceste cuvinte: „Și tainic genele le plec, / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre

[25] Tudor Vianu, *Luceafărul*, în *Poezia lui Eminescu*, citatul reprodus din volumul *Studii de literatură română*, 1965, p. 281.

dînsul". Nu vom reveni asupra ideii că dragostea Cătălinei are nevoie pentru a se exprima de aceeaşi imagine a valurilor călătoare pornite spre depărtări; vrem să atragem doar luarea aminte că gestul genelor plecate ne întîmpină deseori în lirica lui Eminescu fie pentru a exprima graţia şi candoarea: „Ea *apleacă gene lunge* / Peste ochii cuvioşi" (*Făt-Frumos din tei*); „*Ea privi atunci în jos,* / Trece mîna pe la tîmple, / Iară inima-i se împle / De un farmec dureros" (*Povestea teiului*), fie pentru a da expresie fiorului vieţii ce iradiază din tremurul lor: „*Te urmăreşte* săptămîni / Un pas făcut alene, / O dulce strîngere de mîni, / *Un tremurat de gene*" (*Ce e amorul*); „*De-al genei tale gingaş tremur* / Atîrnă viaţa mea de veci" (*Te duci*). În *Călin*, fata de împărat se trezeşte la mîngîierile voinicului întors în codru: „*Ea ridică* somnoroasă *lunga genelor* maramă". Este semnul sfîrşitului unui vis lung şi rău şi preludiul celui nou şi luminos care începe. În *Luceafărul*, coborîrea privirilor înecate de plîns este semnul neputinţei conştiente de sine, dureroase şi resemnate, care se opune gestului contemplării înălţimilor, unde veghează rece icoana nemuririi strălucitoare, menită să rămînă mereu îndepărtată.

S-a spus că *Luceafărul* este o sinteză a gîndirii poetice a lui Eminescu, dar firele care leagă această capodoperă de întreaga creaţie anterioară a poetului nu au fost îndeajuns cercetate. Ele există însă şi ar fi interesant să se urmărească în lirica eminesciană circulaţia şi dezvoltarea motivului iubirii care eternizează. Altfel spus, este vorba de sentimentul „iubirii neînţelese" sau al incapacităţii femeii de a reţine sensul adînc al arderii poetului, al patimii prin care viaţa ei şi-ar fi putut dobîndi nimbul nepieritor al veşniciei. Să reamintim aceste două strofe din *Pe lîngă plopii fără soţ:*

„Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rînduri de vieţi,
Cu ale tale braţe reci
Înmărmureai măreţ."

Scanned with OKEN Scanner

Este, în fond, ideea din *Luceafărul*, transpusă în formele lirismului subiectiv. Exemplul la care ne-am oprit nu este singurul, căci poema lui Eminescu, dincolo de fabulaţia ei, nu putea creşte dintr-un izvor unic. Sentimentul caducităţii fericirii, asociat cu ideea de scurgere veşnică a timpului, proiectează trăirile lirice ale poetului pe un fundal care le dă ecouri ample şi îndepărtate, pînă acolo încît nu ştim dacă poezia este un cîntec de dragoste sau o meditaţie pe marginea motivelor de vremelnic şi etern. Fără îndoială că deseori este şi una şi alta, căci natura lirică a inspiraţiei se manifestă şi se sublimează într-un limbaj de concepte transcrise figurat. Ca exemplu s-ar putea cita elegia *Cînd amintirile*. Icoana iubirii peste care s-a aşternut timpul este readusă în suflet de aceleaşi stele pe cer, de aceeaşi lună răsărită peste vîrfuri de arbori, de acelaşi cîntec necurmat al valurilor, care toate păreau să dea *atunci* reflexele lor de veşnicie jurămintelor de dragoste ale trecutului. În acest decor, compus din elementele imuabile ale ordinei universale, există un singur amănunt al naturii simbolizînd ideea de succesiune şi caducitate, perceptibilă prin manifestările ei empirice, şi anume scuturarea florilor de liliac pe cărări. Iar în acest timp cei doi îndrăgostiţi îşi jură credinţă pentru veşnicie . . . Sentimentul eternităţii iubirii, ce părea înscris în ordinea însăşi a naturii, nu şi-a putut păstra întreagă misterioasa lui flacără de început? Iubirea poetului este şi aici *din altă lume*, o lume ce se măsoară cu alte dimensiuni decît cele ale duratei florilor de liliac ce se scutură cu înţelesuri neluate în seamă[26]. *Luceafărul* creşte din asemenea izvoare, dar poetul se înalţă mult deasupra lor, traducîndu-le acum în formele lirismului obiectiv şi atribuindu-le semnificaţii largi, filozofice şi etice[27].

*

Liric prin intensitatea emoţiei ce-l străbate şi prin adîncimea meditaţiei care-şi găseşte în dezvoltarea epică numai

[26] Pentru apropierile tematice, vezi Garabet Ibrăileanu, *Eminescu, Geniu pustiu; Pe lîngă plopii fără soţ*, în *Scriitori români şi străini*, 1926, Gr. Scorpan, studiul din lucrarea citată; Eugen Todoran, Alegoria *Luceafărului*, în volumul *M. Eminescu — I. Creangă*, p. 61, şi urm. şi *Eminescu*, p. 476—536.

[27] Vezi Al. Husar, *studiul citat* din „Revista de filozofie", 1965, nr. 4.

Scanned with OKEN Scanner

o modalitate de desfășurare a imaginilor, dramatic prin organizarea lui lăuntrică, poemul lui Eminescu poartă în același timp și atributele unei întregi concepții artistice: gîndirea poetului se lasă purtată între coordonatele timpului și spațiului, figurate prin imaginile fundamentale ale artei sale: astrele cerești, marea, valurile; speculația teoretică se traduce în vaste reprezentări ale abstracțiilor; limbajul personajelor alcătuit din substanța veche și populară a limbii se adaptează momentelor lirice, le definește și le diferențiază; decorul devine elementul intern, inseparabil al acestor momente, mijlocul prin care se descoperă sensurile lor adînci. În structura muzicală, simfonică a poemului se varsă în adevăr și se adună apele întregii creații eminesciene: setea de puritate și fericire din elegii, lumea de vrajă a basmelor din *Călin* și privirea scrutătoare și amară din *Scrisoarea I* și din *Glossă*. Poem al dorului, cum îl caracterizează Tudor Vianu, *Luceafărul* este și un poem al luminii reci și nemuritoare, al fericirii neîngăduite, al însingurării romantice, răzvrătite și mîndre. Construit din înfruntarea a două lumi, una mistuită de gîndul dăruirii, cealaltă sfîșiată de zbaterea în neputință, prin *Luceafărul* circulă seva întregii creații eminesciene anterioare. Extirparea unor artere ar putea fi imaginată oare fără efectul suprimării ecourilor care vin din adîncuri și care se întîlnesc în acorduri muzicale ample?

Este greu de crezut că putem reteza coloanele care susțin o operă pentru a supune examenului ceea ce a mai rămas. Lucrul acesta nu ni-l putem imagina în cazul *Luceafărului*.

Scanned with OKEN Scanner

Valori stilistice ale limbii populare în opera lui Ion Creangă

Referindu-se la caracterul popular al limbii lui Creangă, acad. Iorgu Iordan aduce ca argument principal în sprijinul acestei aprecieri faptul că o bună parte din lexicul „regional" al scriitorului aparţine în realitate limbii întregului popor şi poate fi înţeles deci fără prea multe dificultăţi şi în alte părţi ale ţării, nu numai în Moldova de nord, locul de baştină al prozatorului[1]. Caracterul popular al limbii scriitorului, opus limbii culte, nu se reduce însă numai la lexic, ci poate fi extins, cum arată acad. Iorgu Iordan în continuarea aceluiaşi studiu, la fonetismul, gramatica şi stilul lui Creangă.

Toate aceste mijloace, puse în valoare de un mare artist, creează acel farmec al spontaneităţii şi autenticităţii, impresie care îl însoţeşte pe cititor de la primele pagini ale scrierilor prozatorului[2]. La realizarea acestei trăsături fundamentale a stilului scriitorului contribuie o serie de procedee, dintre care vom aminti, pentru început, folosirea largă a sinonimelor regionale şi populare.

În ce măsură recurge Creangă la cuvîntul apt să exprime nuanţat ideile cu ajutorul sinonimelor care dau varietate şi culoare expresiei, fără a-i afecta naturaleţea, se poate vedea

[1] Acad. Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Contribuţii la istoria limbii române literare în sec. al XIX-lea*, 1956, p. 139—140.

[2] Cf. şi Ovidiu Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, E.P.L., 1967, lucrare fundamentală pentru înţelegerea raporturilor dintre structura naraţiunii populare şi arta lui Creangă. Despre particularităţile artistice şi lingvistice ale operei scriitorului, vezi în special p. 143—192; 195—228.

Scanned with OKEN Scanner

din compararea exemplelor de mai jos. Viitorii catiheți de la Fălticeni învață gramatica:

„Unia *dondăneau* ca nebunii, până-i apuca ameţeala; alţii *o duceau numai într-un muget*, cetind până le perea vederea; la unia *le umblau buzele* parcă erau cuprinși de pedepsie . . ."

În altă parte este vorba de o vrăjitoare:

„Stăpîna acestei slujnice era *viespea care înălbise pe dracul*, îngrijitoarea de la palatul lui Făt-Frumos: *o vrăjitoare* strașnică, care închega apa și care știa toate drăcăriile de pe lume. Dar numai un lucru nu știa *hîrca:* gîndul omului. *Talpa-iadului*, cum aude despre această minunăție, trimite slujnica degrabă, să-i cheme femeia cea străină la palat . . ."

Pentru aceeași denumire de „vrăjitoare" se folosesc, în primele două pagini care urmează după cea din care face parte fragmentul citat acum, sinonimele *știrba-baba-cloanța*, *băboiul*, *tălpoiul*, *pohoața* (de babă), *băborniţa*, *hoanghina*[3]/.

Transcriem și un număr de exemple — sinonime figurate și frazeologice — aparţinînd verbelor *a bate* și *a fugi*, prezente în opera prozatorului, fără intenţia de a epuiza numărul lor:

1) *a bate*, *a da o bătaie*, *a lua la bătaie*, *a arde* (cîte un sfînt Nicolae), *a mînca papara*, *a mîngîia*, *a săcela*, *a croi*, *a buși*, *a coși* (în bătaie), *a jnăpăi*, *a da cîteva tapangele* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele*, *a învăța*, *a trage o chelfăneală*, *a lua la depănat*, *a scărpina*, *a snopi*, *a otînji*, *a cinătui*, *a dezmierda*, *a da un pui de bate* etc.

2) *a fugi*, *a o lua la sănătoasa*, *tiva* (la mama), *a se face nevăzut*, *a pîrli-o* (de fugă), *a se duce tot într-o fugă*, *a*

[3] Exemplele trimit la Ion Creangă, *Opere*, I, ed. Iorgu Iordan, Ed. Minerva, 1970. Despre faptele amintite mai sus, vezi și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, E.P.L., 1963, p. 66, unde autoarea discută unele sinonime din această categorie sub aspectul valorii lor artistice. Lista cea mai bogată de sinonime este înregistrată și comentată de G. I. Tohăneanu în *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura științifică, 1969, p. 130—169.

șparli-o, a pașli-o, a o rupe de fugă, a-și pierde urma, a-și lua rămas bun de la călcîie, a-și lua tălpășița, pe ici ți-i drumul, după dînsul, Gavrile etc.

Aceste sinonime nu sînt identice din punctul de vedere al modului lor de formare: unele sînt locuțiuni verbale: *a da o bătaie, a lua la bătaie*, altele sînt întrebuințate într-un sens propriu, fiind formații onomatopeice: *a buși, a jnăpăi;* altele, mai numeroase, sînt sinonime figurate: *a croi, a coși, a snopi, a dezmierda, a mîngîia*, sau expresii idiomatice cu sens figurat: *a mînca papara, a lua la depănat*. Valoarea lor stilistică sporește pe măsură ce crește caracterul lor „impropriu" sau figurat cu care sînt întrebuințate în opoziție cu verbul obișnuit, care denumește acțiunea doar ca noțiune. Sporul de expresivitate se înscrie pe o linie ascendentă, care pornește de la verbul simplu și locuțiunea verbală, pentru a culmina cu expresia idiomatică concretă și plastică.

Luate izolat, elementele lexicale împrumutate din vorbirea regională și populară sînt simțite în limba noastră ca avînd un sunet sec și aspru[4], asemenea zgomotului pe care-l fac vreascurile rupte: *cioarsă, cîrnosi, crîmpoți, drughineață, hîrjoană, închiorchioșat, prujituri, ogîrjit, scroambe, tîrsoagă* etc.; altele sună înfundat: *bîhlit, buși, buh, cioșmoli, cotrobăi, durdură, fîrnîit, ghigosi, tăbîrci, zăpsi* etc.; sau plescăit: *bătelișie, blești, izbelișie, leoarbă, știoalnă, tearfă* etc.

Datorită însușirilor expresive, sensul unor astfel de cuvinte se poate deduce din context: *făceau un calamandros* înseamnă „făceau zarvă", *a vorbi în dodii* este o expresie echivalentă cu „a vorbi aiurea"; *eram un ghibirdic* „trebuie" să însemne „eram un prichindel"; *a crîmpoți* este sinonim cu „a sfărîma" etc.

În felul acesta se realizează acel pitoresc lexical, atît de specific limbii lui Creangă, ca urmare a valorificării stilistice de către un mare artist a virtuților expresive specifice limbii naționale.

Alteori, cuvintele sînt folosite ca un fel de acompaniament stilistic, fără conținut semantic definit. Protestul lui moș Vasile cînd fiul său îi atrage atenția asupra pronunțării

[4] Pentru acest aspect al lexicului, cf. Vladimir Streinu, *Clasicii noștri (Ion Creangă)*, București, 1943, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

corecte a cuvîntului *catihet*, pe care cel dintîi îl rostește „mecet", este redat în termenii următori:

> „Na, na, na, măria ta! parcă asta grijă am eu acum!... Vorba ceea: „Nu-i Tanda, şi-i Manda; nu-i teiu-beleiu, ci-i beleiu-teiu... de curmeiu. Şi ce mai atîta încunjur?... Mecet, Berechet, Pleşcan, cum s-a fi chemînd, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine"...

Expresiile rimate se justifică doar prin funcţia lor stilistică, de sugerare a unei anumite stări afective, şi nu prin aceea de comunicare pe cale noţională a unor idei. Substratul afectiv al acestui şir de formule „versificate", şi anume ironia zeflemitoare cu care tatăl reacţionează la obiecţia fiului, se traduce prin procedee gata făcute, puse la îndemînă de expresia idiomatică. Este inutil să adăugăm că ele se sustrag de la analiza semantică şi gramaticală, întrucît nu sînt părţi ale unui enunţ fundamentat pe relaţiile obişnuite în comunicarea lingvistică obiectivă. Dar ceea ce se pierde în aceste fraze, din punctul de vedere al conţinutului lor semantic şi al raporturilor gramaticale, este compensat prin efectele de ordin stilistic, care creează o atmosferă şi alcătuiesc una din sursele verbale ale umorului la Creangă. Asemenea procedee fac dovada modului în care povestitorul experimentează cu adevărată voluptate verbală cuvintele (G. Călinescu), complăcîndu-se nu o dată în *răsfăţuri ritmice*, ca să folosim sugestiva caracterizare a lui Vladimir Streinu. E un joc amuzant de cuvinte în care scriitorul întîrzie cu satisfacţie de cîte ori are prilejul, iar acest prilej i se oferă de cîte ori şi-l doreşte.

Ne găsim aici în faţa unui fenomen particular, specific limbii artistice, care ţine de expresivitatea limbajului. Într-un articol mai vechi, acad. Iorgu Iordan observa că în opera literară cuvîntul îndeplineşte în primul rînd funcţia de *a sugera*, iar acest scop este atins cu ajutorul termenilor expresivi. „Cuvintele şi construcţiile rare, deci într-o măsură oarecare necunoscute — remarca lingvistul citat — împlinesc mult mai bine această condiţie decît cele des întrebuinţate. Căci expresivitatea este în funcţie şi de raritate. Materialul lingvistic popular prezintă tocmai acest mare avantaj pentru aproape

Scanned with OKEN Scanner

unanimitatea cititorilor, oameni mai mult ori mai puțin culți, adică străini de viața și limba țărănească"[5].

În această situație se găsesc și numeroasele elemente lexicale expresive — cuvinte și locuțiuni — la care recurge povestitorul moldovean sporind și pe această cale farmecul narațiunii.

Examinarea materialului lexical prezentat pînă aici ne îndreptățește să reamintim observația lui G. Călinescu, potrivit căreia „Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă, în bună parte dialogică. A admira limba povestitorului în sine înseamnă a afirma că ea trebuie să placă oricui în temeiul esteticii acustice. Dar nu e deloc dovedit că limba lui Creangă e frumoasă . . ."[6] În adevăr, cuvinte ca: *balcîz*, *budihace*, *ghijoagă*, *hojmălău*, *mocoși*, *pîclișit*, *sfîrloage*, *zăhăi* și atîtea altele din această categorie ar contrazice opinia că limba scriitorului este frumoasă „în sine". Dar a aduce în discuție valoarea intrinsecă a limbii unui scriitor cum este Creangă, pe temeiul esteticii acustice a lexicului desprins de întregul univers rural al operei, înseamnă a inventa o problemă, și e de mirare că G. Călinescu a putut-o pune în acești termeni. Există, totuși, în *Amintirile* lui Creangă unele pagini care produc o impresie aparte, de compoziție studiată și de limbă „scrisă", în raport cu oralitatea artei sale de povestitor. Un asemenea exemplu se poate spicui din partea a doua a *Amintirilor*, și anume din fragmentul în care autorul evocă chipul mamei sale, lăsîndu-se furat de un sentiment de înduioșare în fața icoanelor trecute ale copilăriei. Pasajul cuprinde un fel de meditație realizată în stilul povestitorului și diferită de tonalitatea stilistică generală a narațiunii din *Amintiri:*

> „Dar vremea trecea cu amăgele, și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gînduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și, în loc de înțelep-

[5] Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în „Viața românească", 1934, nr. 11, p. 73. Vezi și interesantele observații ale lui Philippide (*Principii de istoria limbii*, p. 135—149) despre ritm ca element constitutiv și generator de frumos în limbă.

[6] G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera)*. Ediție nouă, revăzută, E.P.L., 1964, p. 296—297.

ciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, şi dorul meu era acum nemărginit; căci sprinţar şi înşelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit şi nu te lasă în pace, pănă ce întri în mormînt!"

Să alăturăm la acesta alte fragmente în care personajele sînt lăsate — aşa-zicînd — să vorbească singure, adică după firea lor şi potrivit cu împrejurările în care sînt puse. Împăratul se adresează fiului celui mijlociu, după încercarea neizbutită a acestuia de a birui primul obstacol care-i ieşise în cale:

„— Ce mînca văd eu bine că ai, despre asta nu e vorbă, fătul meu — zise craiul posomorît, dar, ia spuneţi-mi, ruşinea unde o puneţi? Din trei feciori cîţi are tata nici unul să nu fie bun de nimica?! Apoi, drept să vă spun, că atunci degeaba mai stricaţi mîncarea, dragii mei . . . Să umblaţi numai aşa, frunza frăsinelului, toată viaţa voastră şi să vă lăudaţi că sunteţi feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om . . . Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe o urechie din partea voastră; la sfîntul Aşteaptă s-a împlini dorinţa lui. Halal de nepoţi ce are! Vorba ceea:

La plăcinte, înainte
Şi la războiu, înapoi!"

Dumnezeu îl avertizează pe Ivan Turbincă, la poarta raiului, că i-a sosit şi lui ceasul:

„— Ei, Ivane, destul de-acum; ţi-ai trăit traiul şi ţi-ai mîncat malaiul! De milostiv, milostiv eşti; de bun la inimă, bun ai fost, nu-i vorbă. Dar, de la o vreme încoace, cam de pe cînd ţi-am blagoslovit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu ştiu cum. Cu dracii de la boierul cela ai făcut hara-para. La iad ai tras un guleaiu de ţi s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu Moartea te-am lăsat pănă acum de ţi-ai făcut mendrele, cum ai vrut; n-ai ce zice. Dar toate-s pănă la o vreme, fătul meu."

Scanned with OKEN Scanner

Ivan se gîndeşte la viaţa lui de pînă atunci:

„— Mă rog, ia să stau şi să-mi fac socoteală cu ce m-am ales eu cît am trăit pe lumea asta, zise Ivan în gîndul său. În oaste am fost numai de zbucium: hăis, haram, cea, haram! De-atunci încoace am umblat ia aşa, teleleu, Tănasă. M-am dus la raiu, de la raiu la iad, şi de la iad iar la raiu. Şi tocmai acum, la adică, n-am nici o mîngăiere! Raiu mi-a trebuit mie la vremea asta? Ia aşa păţeşti dacă te strici cu dracul; aici, la sărăcăciosul ist de raiu, vorba ceea: «Fală goală, traistă uşoară»; şezi cu banii în pungă şi duci dorul la toate cele. Mai mare pedeapsă decît asta nici că se mai poate! . . .“

În ce constă deosebirea dintre mijloacele de expresie ale primului context transcris mai sus şi cele din ultimele? Pe de o parte, mai multă sobrietate şi puritate lexicală, exprimare sentenţioasă şi un anumit ritm amplu al frazelor, care curg disciplinate şi strunite de rigorile compoziţiei literare. Pe de altă parte, crîmpeie de dialoguri sau monologuri în care un loc esenţial îl deţin expresiile idiomatice şi zicătorile, de fapt tot o formă a exprimării sentenţioase, dar de factură populară şi atribuite unor personaje care prin vorbirea lor se definesc mai mult pe ele însele decît situaţiile pe care le creează. Dar dacă în primul exemplu, între intenţia artistică a povestitorului şi modul de receptare al cititorului există concordanţă, măcar teoretică, întrucît atmosfera de duioşie şi melancolie se transmite şi acestuia din urmă, chiar dacă la o scară mai redusă, nu acelaşi lucru se întîmplă în celelalte exemple. Nu trebuie confundată deci impresia stilistică a cititorului, care înregistrează efectele unor astfel de dialoguri cu un sentiment de destindere şi de umor, cu atitudinea care este de presupus că alcătuieşte substratul psihologic al contextelor de acest gen. Căci şi împăratul şi celelalte personaje care vorbesc, ca în fragmentele citate, se găsesc în împrejurări pentru ele grave sau cel puţin deosebite. Dar acesta este numai punctul de plecare al comunicării, nu şi acela al sosirii ei, adică al receptării şi reacţiei din partea cititorului sau a ascultătorului.

Funcţia estetică a limbii nu constă în astfel de cazuri în gradul de frumuseţe a elementelor ei luate în parte, ci în arta povestitorului de a face din observaţia modalităţii de vorbire

Scanned with OKEN Scanner

a personajelor un criteriu al autenticităţii lor, şi prin aceasta al adevărului artistic. În acest sens, paginile de meditaţie lirică (şi de analiză psihologică, cum vom căuta să arătăm în cele ce urmează), adică cele „scrise" sau „compuse" de povestitor, nu-l reprezintă pe Creangă din dialoguri[7], deoarece terenul meditaţiei şi al analizei se situează în afara mijloacelor artistice dobîndite de el printr-o asimilare unică şi printr-o utilizare artistică originală, cu adevărat excepţională, a materialului verbal popular şi folcloric.

Arta lui Creangă nu poate fi redusă însă la capacitatea prozatorului de a înregistra cu fidelitate graiul popular transformat de el într-un instrument perfect al naraţiunii. O astfel de încercare ar fi produs impresia de compunere convenţională şi de artificiu stilistic. Lui Creangă „îi place" să-şi *asculte* personajele vorbind, potrivit cu impulsurile şi acţiunile lor. Aceste imbolduri şi acţiuni definesc mai degrabă un temperament şi se manifestă verbal, adică se înfăţişează prin dialog sau monolog. Folosit ca modalitate preferată de compoziţie, dialogul absoarbe deseori în întregime psihologia personajului, autorului nerămînîndu-i decît să introducă eroii în scenă şi să le supravegheze ieşirile.

De aceea, comentariului i se rezervă un loc limitat nu rareori la cîteva expresii idiomatice, zicători, proverbe, exclamaţii sau interogaţii. Dar chiar personajelor înseşi le sînt mai la îndemînă aceste mijloace atunci cînd vor să exprime stări sufleteşti sau idei mai complexe şi în general abstracţii, pentru denumirea cărora limba populară posedă un număr limitat de termeni[8]. Ele îndeplinesc rolul figurilor de stil, adică al imaginilor din limba scrisă[9], şi sporesc prin aceasta expresivitatea stilului.

Să adăugăm că expresia idiomatică îndeplineşte, ca şi în vorbirea populară, dar într-o măsură mult mai mare, o funcţie

[7] În legătură cu limba „scrisă", opusă limbii vorbite la Creangă, vezi Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 297.

[8] Cf. Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 156. Vezi şi Jean Boutière, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*. Traducere şi prefaţă de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, 1976, p. 183. Tendinţa spre concretizare a limbii române, spre deosebire de latină, unde precumpănitoare este abstractizarea, a fost discutată pe larg de A. Philippide, *op. cit.*, p. 175—180.

[9] Acad. Iorgu Iordan, *studiul citat* din *Contribuţii*..., p. 153. Cf. şi Jean Boutière, *op. cit.* (trad. rom.), p. 251—254.

Scanned with OKEN Scanner

de caracterizare concretă a unui fapt, prin notarea efectelor sensibile, „fizice", trezite de sensul propriu al unor asemenea grupuri sintactice. Ca și vorbitorului popular, lui Creangă îi este de ajuns o astfel de expresie în locul unui determinant abstract. De aceea determinantul — adjectiv sau adverb — se dezvoltă aparent într-o parte de propoziție sau într-o propoziție care se alătură comunicării principale. Din exemplele extrem de numeroase de acest gen pe care ni le oferă limba povestitorului se pot cita următoarele:

1) Expresii idiomatice legate (care fac corp comun cu determinatul): „Cînd am auzit noi una ca asta am început a plînge *cu zece rînduri de lacrămi* și a ne ruga *de toți Dumnezeii* să nu ne sluțească"; „Sărace, sărace, *nu ești nici de zama ouălor*"; „*Mort, copt,* trebuie să te iau cu mine"; „Pentru babă fata moșneagului era *piatră de moară* în casă, iar fata ei *busuioc de pus la icoane*".

2) Expresii idiomatice alcătuite din propoziții îndeplinind rolul formal de părți sintactice subordonate: „Smărăndița (...) plîngea ca o mireasă, *de sărea cămeșa de pe dînsa*"; „Și unde nu-ncep a fugi *de-mi scăpărau picioarele*"; „Oșlobanu — prost, prost, dar *să nu-l atingă cineva cu cît e negru subt unghie...*"; „Dumneavoastră, cinstiți oaspeți, se vede că *pașteți boboci*, de nu pricepeți al cui fapt e acesta"; „omul nostru era un om din aceia căruia *îi mîncau cînii din traistă*" etc.

În toate exemplele de mai sus, formula idiomatică fie că se exprimă printr-o parte de propoziție, fie printr-o propoziție, ține locul unui epitet, deci al unui procedeu stilistic de caracterizare individuală a obiectului sau acțiunii: *am început a plînge tare, a ne ruga stăruitor; nu ești în stare de nimic; dumneavoastră, cinstiți oaspeți, sînteți creduli; omul nostru era leneș* etc. Superioritatea stilistică a procedeului de factură populară folosit de scriitor este evidentă, în comparație cu epitetul general și abstract. Avem a face în toate cazurile discutate cu grupuri sintactice sau propoziții cu valoare metaforică, dintre care cele mai multe au caracterul unor formule hiperbolice. Ele contribuie la amplificarea dimensiunilor obiectului sau acțiunii înfățișate și la concretizarea ideii prin asociațiile care se stabilesc cu presupusele efecte ale acțiunii. De fiecare dată ideea se particularizează într-un fapt perceput intuitiv și plastic, cu ajutorul imaginilor care se substituie expresiei comune. Cu alte cuvinte, ideea

Scanned with OKEN Scanner

propoziției ia forma unor reprezentări materiale și vii ale evenimentelor. De aici rezultă caracterul extrem de sugestiv și dramatic al evocării faptelor la Creangă, deși scriitorul nu recurge decît cu totul întîmplător la figuri de stil originale. Impresia artistică se constituie din sentimentul cititorului că se găsește în mijlocul unor oameni care îi vorbesc prin amănuntele sensibile ale firii lor și în mijlocul unor acțiuni care îl invită să ia parte la desfășurarea lor.

Atunci cînd nu găsește o expresie idiomatică cu valoare metaforică, scriitorul preferă una generală, eliptică, de pildă:

> „aproape de Buna Vestire, unde nu dă o căldură *ca aceea*"; „îmi trăgea un puiu de răbuială *ca aceea* pe la bot"; „venea iarmarocul de la Folticeni, care acela *este ce este*"; „te-ai făcut *prea nu știu cum*" etc.

Expresia este de data aceasta vagă, abstractă, dar scriitorul o preferă în locul unui adjectiv sau adverb la superlativ. Și în acest caz comunicarea dobîndește accente stilistice proprii, datorită caracterului ei difuz, estompat: imaginația cititorului este solicitată să umple golul și să întregească notele particulare ale faptului abia sugerat[10].

Cît de puțină înclinare dovedește Creangă în folosirea unor mijloace personale de caracterizare prin epitete, în afara celor desprinse din întinsa lui informație orală, se poate vedea din pasajul de mai jos. Povestitorul descrie frumusețea fetei împăratului Roș și dragostea ce se înfiripă în sufletul lui Harap-Alb și al fetei în drumul lor spre palatul lui Verde-împărat:

> „Căci [fata] era boboc de trandafir din luna lui maiu, scăldat în roua dimineții, dezmerdat de cele întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor. Sau, cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba. Și de-aceea Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, și ea fura cu ochii, din cînd în cînd, pe Harap-Alb, și în

[10] Procedeul la care ne-am referit este analizat pe larg, dintr-o altă perspectivă, de G. I. Tohăneanu, în *op. cit.*, p. 64—65.

Scanned with OKEN Scanner

inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului:

Fugi de-acole, vină-ncoace!
Şezi binişor, nu-mi da pace!

sau mai ştiu eu cum să zic, ca să nu greşesc?"

Nu e greu să recunoaştem că metaforele care vor să înfăţişeze gingăşia şi farmecul fetei sînt căutate şi oarecum silnice[11]. Impresia de firesc şi autenticitate reapare în fraza ce urmează după propoziţia „sau cum s-ar mai zice la noi în ţărăneşte...", ca şi cum povestitorul ar avea sentimentul că portretul schiţat de el trebuie întregit cu unele note care-i lipseau şi pe care i le oferă expresia populară, altminteri stereotipă în stilul basmelor, dar suficientă totuşi şi devenită la locul ei în scrisul povestitorului. Şi tot astfel în continuarea aceluiaşi pasaj, unde autorul crede necesar să apeleze la ceea ce s-ar putea numi analiza sufletească a personajului: „şi în inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce, poate vreun dor ascuns..." Dar încercarea este repede curmată, căci ideea este ilustrată cu ajutorul zicerilor rimate, pentru a se încheia cu o formulă interogativă simulînd, ca şi în vorbirea populară, de unde este luată, îndoiala cu privire la posibilităţile de apreciere reală a unor astfel de însuşiri: „sau mai ştiu eu cum să zic ca să nu greşesc?"

Evitarea termenului abstract are consecinţe stilistice importante pentru arta scriitorului care ne-a lăsat puţine pagini de analiză psihologică. Povestitorul înregistrează stările sufleteşti ale personajelor sale condensînd întregul comentariu psihologic în cîte o exclamaţie sau o interogaţie, fără intenţia de a stărui prea mult asupra unor astfel de situaţii: „*Măi! s-a trecut de şagă*, zic eu în gîndul meu; încă nu m-a gătit de ascultat şi *cîte au să mai fie*"! „*Ei, ei! acu-i acu*"; „*Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii*"! „*Se vede că mi s-a apropiat funia la par*". „*Cine ştie ce mi s-a întîmpla!*" „*D-apoi rusinea mea unde-o pui?*" „*Ei, ei! acum ce-i de făcut?*" „Ea

[11] „Creangă romanţează finalul basmului în *Povestea lui Harap Alb* împrumutînd personajelor sentimentul nostalgic al despărţirilor". (Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 222). Observaţia se referă la versurile de felul acestora, introduse de povestitor în episoadele lirice ale naraţiunii: „Harap Alb le mulţămeşte şi-apoi pleacă liniştit. Fata vesel îi zîmbeşte, luna-n ceriu, au asfinţit. / Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? Ia, un dor..." etc.

Scanned with OKEN Scanner

văzîndu-se acum aşa de nenorocită şi horopsită, *ce să facă şi încotro s-apuce?*" etc., etc. Este, cu alte cuvinte, un fel de trecere cu paşi grăbiţi peste momentele care ar putea părea altor scriitori fundamentale pentru evenimentele sufleteşti ale vieţii personajului.

A rezuma observaţia psihologică la asemenea notaţii împrumutate din stilul oral înseamnă a nu fi preocupat de reacţiile sufleteşti mai adînci ale personajului, ci de gesturile lui incluse în astfel de formule, produse ale spontaneităţii. Mijloacele oferite în această privinţă de materialul popular, cu deosebire de expresia idiomatică, răspund scopului pe care şi-l propune povestitorul.

Aceeaşi necesitate de a înlocui termenii abstracţi ceruţi de unele generalizări dictează şi întrebuinţarea pe scară largă a zicătorilor şi proverbelor. Deosebirea dintre ele constă, după acad. Iorgu Iordan, în faptul că în proverbe expresia este mai directă, deci mai puţin sau deloc figurată, în comparaţie cu zicătorile şi expresiile idiomatice[12]. Deşi produse ale reflecţiei, în cazul zicătorilor imaginaţia deţine un rol mai important decît în proverbe, unde observaţia este concentrată şi generalizată într-o formă aforistică mai abstractă. Totuşi, această distincţie este relativă, în sensul că uneori zicătorile se pot confunda cu proverbele[13]. Notăm cîteva exemple din marele număr ce s-ar putea cita în această ordine de idei din paginile lui Creangă:

Tot bogatul minteos şi tînărul frumos; Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă; Găsise un sat fără cîni şi se primbla fără băţ; Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic; Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă şi dacă-i popă să cetească; Lasă-l măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el pe mine! Rău cu rău, dar e mai rău făr' de rău; Paza bună trece primejdia rea; Omul sfinţeşte locul; Tot păţitu-i priceput etc.

Funcţie stilistică asemănătoare îndeplinesc şi comparaţiile luate, toate sau aproape toate, din limba populară şi din stilul familiar. Termenul cu care se compară are un caracter concret şi face parte din universul obişnuit al ţăranului: „Ia auzi-l-ai: *parcă-i o moară hodorogită*"; „Unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos (. . .) pănă ce răguşeau *ca magarii*"; „Însă,

[12] Acad. Iorgu Iordan, *studiul citat* din *Contribuţii* . . ., p. 155.
[13] Cf. idem, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

fie vorba între noi, nu ni-era a învăța, *cum nu-i e cînelui a linge sare*"; „Umblau dracii în toate părțile iute *ca prîsnelul*" etc.

Se vede din aceste cîteva exemple că astfel de comparații sînt formate dintr-un grup sintactic mai mult sau mai puțin dezvoltat sau dintr-o propoziție. Important este faptul că cea de-a doua parte cuprinde de fiecare dată un termen comun, dar expresiv, prin care întreaga frază capătă un relief stilistic deosebit. Alături de dialog, marele număr de expresii idiomatice, zicători, proverbe și comparații, formate din cuvinte desemnînd obiecte materiale sau acțiuni, contribuie la crearea acelei atmosfere dramatice, de mișcare și tensiune[14], care face din întîmplările *Amintirilor* și din peripețiile *Poveștilor* un univers concret, prezent mereu sub forma unei actualizări scenice.

Este interesant să notăm faptul că această particularitate a stilului lui Creangă își găsește reflexul în structura lexicală a limbii scriitorului. În legătură cu acest aspect din urmă, constatări instructive a făcut N. Corlăteanu[15]. Statistica întocmită de autor îl duce la concluzia că în *Povești* (și de bună seamă că și în *Amintiri*, presupunem noi), dintre părțile de vorbire rolul precumpănitor îl dețin substantivele, urmate de verbe, apoi de adjective și în cele din urmă de adverbe. Pornind de la o remarcă a lui Tudor Vianu, după care „Ion Creangă trebuie să fie trecut în categoria maeștrilor portretului clasic", care „se interesau în special de faptele, acțiunile eroului și erau mai puțin preocupați de calitățile fizice și psihologice ale acestui erou"[16], N. Corlăteanu conchide pe bună dreptate că „Povestirea are la Creangă un obiect determinat, bine conturat și lipsa detaliilor decorative îl face

[14] În legătură cu acest aspect, vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, (p. 66—73), care discută numeroasele mijloace lingvistice prin care se realizează dramatismul narațiunilor la Creangă. Procedeele discutate se regăsesc, de fapt, însă la o scară redusă, în stilul narativ al poveștilor, cum se poate vedea din orice culegere de epică populară în proză, de la basmele lui Ispirescu pînă la cele recente. Întrebuințarea lor la tot pasul în stilul lui Creangă sporește — arată G. I. Tohăneanu — efectele de dinamism, de precipitare și de tensiune a narațiunii (în comparație, adăugăm noi, cu ritmul narațiunii populare).

[15] N. Corlăteanu, *Problema studierii substantivelor din „Poveștile" lui Creangă*, în „Limba română", 1959, nr. 3, p. 59—64.

[16] Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

pe cititor să nu se abată de la conținutul de bază al povestirii. Iată de ce, adaugă același lingvist, autorul nostru recurge, în primul rînd, la substantive și verbe, pe cînd adjectivele joacă un rol cu totul neînsemnat. Într-o astfel de manieră de povestire, descrierile portretistice capătă o înfățișare caracterizată prin laconismul lor, dar prin aceasta ele nu devin inexpresive"[17].

Evitarea epitetului și în genere a determinărilor abstracte, despre care a fost vorba în cele spuse mai înainte, și înlocuirea lor cu expresii concrete, în structura cărora intră îndeosebi substantive și verbe, explică proporția în care sînt distribuite în limba scriitorului părțile de vorbire amintite.

Impresia stilistică deosebit de puternică pe care ne-o creează opera lui Creangă se explică și prin atitudinea povestitorului, adică prin felul de a aprecia evenimentele și oamenii cu ajutorul mijloacelor lingvistice atestînd prezența sa subiectivă în desfășurarea narațiunii. Această atitudine se exprimă printr-o serie de procedee împrumutate din oralitatea populară. Uneori scriitorul se folosește de propoziții și grupuri sintactice incidente care aparțin autorului, în sensul că nu fac parte din expunerea și aprecierea obiectivă a faptelor: „Într-o zi, prin luna lui mai, aproape de Moși, îndeamnă păcatul pe bădița Vasile tîntul, *că mai bine nu i-oi zice*, să puie pe unul Nic-al lui Costache să mă procitească . . ." „Moșneagul fiind un gură-cască, *sau cum îți vrea să-i ziceți*, se uita în coarnele ei [ale babei] și ce-i spunea ea, sfînt era". „Și cum i-o dau în mînă, *javra dracului* se face a o căuta de ou și dezleagă atunci frumușel ața de la picior . . ."

Exemplele de acest fel indică limpede participarea afectivă și spontană a povestitorului la evenimentele evocate[18]. Prin aceasta se creează un alt plan al expunerii, paralel cu cel obiectiv sau tranzitiv, cum îl numește Tudor Vianu[19], iar autorul, care ia parte directă și intensă la acțiunea povestirii, este adus parcă sub privirea cititorului. Atitudinea stilistică

[17] *Art. cit.*, p. 60.

[18] Cf. în această privință și C. Ciopraga, *Expresivitatea lui Creangă*, în „Viața românească", 1964, nr. 12, p. 87 și urm.

[19] *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 15 și urm. și *Atitudinea stilistică* în *Jurnal*, București, 1961, p. 200—207.

Scanned with OKEN Scanner

a naratorului nu este aceeaşi în cele trei împrejurări amintite. În primul exemplu, propoziţia *că mai bine nu i-oi zice* introduce o explicaţie pe lîngă epitetul depreciativ, „bădiţa Vasile *tîntul*", avînd sensul „nu merită să-i spui decît aşa". În al doilea, fraza incidentă *sau cum îţi vrea să-i ziceţi* însoţeşte epitetul *gură-cască* şi este echivalentă cu „poţi să-i spui aşa sau oricum, că nu greşeşti". În ultimul exemplu, epitetul *javra dracului* este expresia spontană a indignării celui care, narînd, este stăpînit de aceeaşi stare sufletească de care era cuprins în momentul real al situaţiei evocate.

Alături de această categorie de fapte pot fi amintite şi altele, de natură sintactică, între care şi cele de tipul *o zgîţie de fată, un drăguţ de biciuşor, cîneriul de vornic, stropşitul de Ion, nici chioară de babă* nu mai da pe la biserică etc[20].

Construcţia obişnuită, în cazul cînd comunicarea ar fi exprimată fără nici un substrat emoţional, ar fi *un biciuşor drăguţ, Ion cel stropşit* etc. Dar, datorită stării afective a vorbitorului, determinantul (*drăguţ*) devine determinat, cu articol hotărît sau nehotărît şi îndeplineşte, din punct de vedere stilistic, rolul de regent, deoarece vorbitorul reţine însuşirea obiectului, considerată mai importantă decît obiectul în sine, prin care se materializează doar calitatea avută în vedere. Altfel spus, însuşirea obiectului fiind socotită de vorbitor (povestitor) esenţială pentru sensul comunicării este împinsă pe primul plan al sintagmei. Această deplasare a locului obişnuit al epitetului şi transformarea lui formală în determinat

[20] Construcţia a fost discutată, împreună cu alte fenomene de acest fel, de J. Byck în „Bulletin linguistique", V, 1937, p. 43 şi urm. şi de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române* (1944), p. 119—121, ediţie definitivă (1975), p. 109—111. Pentru corespondentele ei din alte limbi romanice, vezi Iorgu Iordan, *Introducere în lingvistica romanică (curs litografiat)*, Bucureşti, 1957, p. 670—671. Construcţia amintită a fost analizată mai demult sub aspectul ei romanic şi de lingvistul suedez Alf Lombard: „Li fel d'anemis", „ce fripon de valet", Uppsala, 1931, iar de curînd ea a făcut obiectul unei comunicări cu titlul *Une curieuse construction sintaxique roumaine*, prezentată de acelaşi lingvist la Conferinţa naţională de lingvistică românească, Bucureşti, 7—13 octombrie 1964 şi publicată sub titlul *Construcţia sintactică „Arz-o focul de muiere"*, în S.C.L., XVI (1965), nr. 1, p. 13—22. Substratul afectiv al acestei sintagme a fost semnalat de fapt încă de A. Philippide, în *Gramatica elementară a limbii române*, Iaşi, 1897, p. 220—221.

Scanned with OKEN Scanner

creează (prin inversiune topică) o discordanță gramaticală care duce la creșterea valorii expresive a construcției nou create, în conformitate cu atitudinea stilistică a vorbitorului.

Din cele spuse pînă acum s-au putut deduce, fie și indirect, unele dintre sursele lingvistice mai importante ale umorului în opera lui Creangă. Cuvîntul rar și sugestiv, expresia idiomatică pitorească, amplificările și „prisosurile" verbale, substratul afectiv prezent de fiecare dată în elementele comunicării sprijină scopurile artistice ale narațiunii și creează acel sentiment de eliberare și destindere, surîzătoare și stenică, cu care cititorul întîmpină peripețiile *Amintirilor* și ale *Poveștilor*.

Umorul se alimentează nu numai din aceste mijloace lexicale, frazeologice și stilistice, ci și din unele procedee folosite intenționat pentru a schimba raporturile logice dintre ideile frazelor. În astfel de cazuri, cea de a doua parte a construcției sintactice contrazice înțelesul celei sau al celor dintîi, păstrîndu-se doar aparența unor relații obișnuite, ca în exemplele: *dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sunt niciodată n-am fost. Pîn-acum ți-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot așa are să-ți fie. Numai de nu i-ar muri mulți înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri. Călătorie sprincenată,* zise boierul; *de rămîneai, îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi ești ca doi. De n-aveți ce mînca acolo, poftim la noi să postim cu toții.*

Avînd ca punct de plecare o idee a cărei continuare firească ar trebui să ducă în restul elementelor sintactice la dezvoltarea și întregirea ei, fraza își modifică brusc sensul dînd naștere efectelor de surpriză și ironie. Este o formă de „amabilitate" exprimată perifrastic, una din modalitățile povestitorului de a se delecta pe seama înțelesului vorbelor[21].

Umorul rezultă și din împrejurările în care sînt puse personajele, împrejurări în care nu atît întîmplarea ca atare determină situațiile comice, cît mai ales modul în care este surprinsă verbal conduita eroului. Dialogul dintre Nică și moșul șugubăț care se preface că tîrguiește pupăza se desfășoară în felul următor:

[21] Vezi și Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 177—178.

Scanned with OKEN Scanner

„— De vînzare ţi-e găinuşa ceea . . . măi băiete?
— De vînzare, moşule!
— Şi cît cei pe dînsa?
— Cît crezi şi dumneata că face!"

Şi după ce pretinsul cumpărător face scăpată pasărea, Nică îl apucă de suman, apostrofîndu-l şi avertizîndu-l:

„— Ce gîndeşti dumneata, moşule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ţi-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? Că nu scapi nici cu giunca asta de mine! Înţeles-ai? Nu-ţi paie lucru de şagă".

Avem a face în acest fragment cu o modalitate fidelă de „înregistrare" a unui dialog plin de naturaleţe între doi negustori: dintre aceştia, vînzătorul îşi joacă cu seriozitate rolul, în vădit contrast cu vîrsta şi cu limbajul său obişnuit. Această afectare prin vorbire a comportării omului matur, adică „stilul" intervenţiei lui Nică, în care intră formulele auzite de el de la oamenii mari şi în a căror situaţie se transpune, creează savoarea scenei. Tot astfel în dialogul dintre Ipate şi Chirică, din *Povestea lui Stan Păţitul.*

„— . . . Şi cum te cheamă pe tine?
— Tot Chirică mă cheamă.
— Măi parpalecule, nu cumva eşti botezat de sfîntul Chirică Şchiopul, care ţine dracii de păr?
— Nu-l ştiu pe-acela, dar Chirică mă cheamă.
— Apoi, despre mine, fie oricine ţi-a fi nănaş, dar ştiu c-a nemerit-o bine, de ţi-a pus numele Chirică: pentru că eşti un fel de vrăbioiu închircit.
— Apoi dă, bade, închircit, vrăbioiu, cum mă vezi, acesta sunt, am văzut eu şi hoituri mari şi nici de-o lume: la treabă se vede omul ce poate. Las' să mă cheme cum m-a chema; ce ai d-ta de-acolo? — Da' pe d-ta cum te cheamă?
— Tot Stan mă cheamă, dar de la o boală ce am avut, cînd eram mic, mi-au schimbat numele din Stan în Ipate, şi de-atunci am rămas cu două nume.
— D-apoi ai la ştiinţă, bade, că şi d-ta ai cîntec:

Ipate, care dă oca pe spate
Şi face cu mîna să-i mai aducă una.

— Dar ştii că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? al dracului băiet! Parcă eşti Cel de pe comoară măi, de ştii toate cele!" . . .

Chirică, personajul infernal, cîştigă simpatia viitorului său stăpîn — care-l privise la început cu vădită neîncredere — datorită felului în care ştie să se înfăţişeze ca un om trecut prin viaţă şi care face apel la formele zicerilor populare, sentenţioase ori spirituale, pentru a-şi dovedi isteţimea, întocmai ca orice gospodar hîtru şi cu experienţă. Chirică triumfă, fiindcă de la primele vorbe ştie să joace bine rolul omului matur. (Să se observe frecventa, dacă nu chiar exhaustiva folosire în paginile acestei poveşti a expresiilor din limba populară şi familiară în care intră numele personajului infernal. Dar de data aceasta formulele au pentru cititor — şi pentru Chirică — sensul lor propriu. Numai Ipate le atribuie semnificaţii „subtextuale", acoperite de uzul semantic al vorbirii de toate zilele. În felul acesta apare un plan aluziv al naraţiunii, căci de fiecare dată cititorul are sentimentul că Ipate se foloseşte de aceste expresii premeditat, deoarece a ghicit sau e pe cale de a ghici cu cine are a face în realitate . . .)

A defini arta lui Creangă numai prin aptitudinea povestitorului de a da întrebuinţare în opera sa materialului celui mai tipic al limbii populare înseamnă a nu aduce decît o explicaţie parţială specificului creaţiei sale. Limba populară este pentru Creangă un izvor şi un mijloc al naraţiunii, şi nu măsura întreagă a stilului său artistic. Nu e mai puţin adevărat însă că, întocmai ca şi la Caragiale, eroii săi nu pot fi imaginaţi în afara modului de a se caracteriza şi individualiza ei înşişi prin felul vorbirii lor. Aceasta ar fi posibil în alte cazuri, de pildă în paginile unor prozatori ca Delavrancea, Vlahuţă sau Rebreanu, ca să dăm cîteva exemple doar de scriitori „populari" din punctul de vedere al materialului de limbă folosit în operele lor. Creangă valorifică întregul tezaur al limbii populare dintr-un trecut milenar, cu tot ceea ce a putut primi şi păstra ea din experienţa,

simţirea şi imaginaţia vorbitorului ei. „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă"[22]. Limba lui Creangă este în acest sens produsul artistic al unei erudiţii folclorice şi orale fără egal în literatura noastră (G. Călinescu). Dar povestitorul de la Humuleşti rămîne un artist profund original prin ceea ce depăşeşte în scrisul său simpla transcriere a graiului vorbit, pus de el la temelia unei opere care poartă semnul geniului creator şi prin aceasta amprenta valorilor artistice durabile.

[22] Tudor Vianu, *Ion Creangă*, în *Studii de literatură*, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

Expresia clasicismului în opera lui I. L. Caragiale

Într-o conferinţă comemorativă ţinută în 1962, G. Călinescu, după ce făcuse unele apropieri între proza francezului H. Monnier şi arta lui Caragiale, îşi încheia caracterizarea astfel: „Monnier este un umorist, Caragiale un clasic universal (...). Toţi cei care au caragializat au copiat formal procedeele, scoţînd efecte facile". Şi ceva mai departe: „Caragiale este în literatura română unicul geometru".[1]

A conferi unui scriitor atributul de clasic poate însemna, la o privire sumară, două lucruri deosebite: scriitorul aparţine clasicismului, în înţelesul originar şi istoric al acestui termen, anume unui curent literar călăuzit de principii canonizate într-o estetică prescriptivă, aşadar normativă şi prin aceasta unitară. Teatrul secolului al XVII-lea francez a acceptat, cum se ştie, să se conformeze, în general, unui cod de norme, cărora Boileau le dăduse în a sa *Art poétique* o formulare limpede şi nu mai puţin elegantă. Prezidată de autoritatea supremă a raţionalismului cartezian, estetica clasicismului interzicea scriitorului dreptul de încălcare a regulilor, dacă acest lucru s-ar fi produs în numele libertăţii de creaţie pe care un scriitor s-ar fi gîndit să-l invoce.

Pe de altă parte, se atribuie epitetul de clasic acelui scriitor a cărui operă s-a constituit, prin confruntarea cu timpul şi cu generaţiile de cititori, în valori perene. Homer şi Dante, Shakespeare şi Eminescu, Tolstoi şi Albert Camus,

[1] G. Călinescu, *Caragiale, omul şi opera*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1962, nr. 2, p. 215—216; vezi şi Ştefan Cazimir, *Caragiale — universul comic*, E.P.L., 1967, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

precum și atîția alții care s-ar putea adăuga la această listă, sînt ori au devenit c l a s i c i, deși creația lor aparține, esteticește vorbind, altor curente, reprezentînd în mare măsură, dacă nu în întregime, negarea doctrinei legiferate de clasicism. Termenul *clasic* este de data aceasta sinonim cu acela de „consacrat" ; scriitorul considerat astfel și-a cîștigat dreptul de a supraviețui epocii și societății lui, întrucît a depășit condiția primară — și esențială — a timpului și a locului în care a trăit, înălțîndu-se prin creația sa spre universalitate, și aceasta, grație sensurilor profunde, general umane și perfecțiunii formei — în înțelesul larg al termenului din urmă — prin care opera sa și-a dobîndit prestigiul de lucrare model, apță să-și păstreze valoarea și actualitatea de-a lungul veacurilor.[2]

Afirmația că autorul *Scrisorii pierdute* este un clasic al literaturii române și al celei universale trezește de îndată ideea raportării epitetului de *clasic* la sfera semantică cu care termenul în discuție se asociază organic, adică la c l a s i c i s m, în accepția amintită la început. Explicația faptului trebuie căutată, cum lesne se înțelege, în aceea că o bună parte dintre principalele însușiri, socotite definitorii pentru arta clasicismului, se regăsesc în multe dintre scrierile mai noi pe care le numim clasice. În unele situații există o filiație, de metodă și viziune, mai mult sau mai puțin directă, care duce spre acest curent. Este deajuns să ne gîndim la reînvierea, destul de tîrzie la noi, a unor specii dintre cele recomandate de clasicism scriitorilor, de pildă epopeea, cultivată cu succes de I. Budai-Deleanu și încercată pe alt plan de către unii dintre scriitorii de la 1848, fără cîștiguri prea mari pentru progresul literaturii noastre. Epistola, satira și fabula au găsit însă ecou în poezia românească, datorită unui clasicizant aflat în plină epocă romantică, anume Grigore Alexandrescu.

În afară de aceasta, clasicismul secolului al XVII-lea fran-

[2] Pentru evoluția sensului noțiunii de *clasic*, vezi Vladimir Streinu, *„Clasic" și „modern"*, în „Luceafărul" din 23 iulie 1966, articol reprodus în *Pagini de critică literară*, IV, Editura Minerva, 1976, p. 367—370. Într-un articol mai vechi, publicat în „Gazeta literară" și intitulat *Ce înseamnă clasic?*, Al. Philippide definește clasicitatea unei opere prin universalitatea expresiei, adăugînd însă imediat și latura socială „care nu poate să nu fie luată în considerare atunci cînd e vorba de a conferi unui autor rangul de clasic".

Scanned with OKEN Scanner

cez, care urma cu destulă fidelitate preceptele estetice ale celor vechi (adaptate, bineînţeles, la specificul societăţii aristocratice din Franţa acelei epoci), îşi făcuse un titlu de glorie din proclamarea unor principii pe care nu le putem respinge fără a pune în primejdie criteriile, hotărîtoare şi astăzi, ale dreptului la existenţă cuvenit unei opere literare. Ne referim în primul rînd la înţelesul acordat de clasicism omului sau naturii, cum se exprima Boileau, chiar dacă imaginea omului, lipsită fiind de contururi individuale pregnante, ajungea să se identifice în literatura secolului al XVII-lea francez cu un tip uman, cu o reprezentare generalizantă, adică cu o psihologie a sentimentelor şi a pasiunilor condensate într-o singură trăsătură morală dominantă. În al doilea rînd, clasicismul pretindea scriitorului să respecte cu stricteţe condiţiile aşa-zicînd formale, adică „stilistice" ale scrisului în scopul a d e c v ă r i i procedeelor artistice la structura şi specificul genului literar sau al subiectului abordat. Între alte cerinţe figurau: unitatea şi coerenţa acţiunii, claritatea şi precizia exprimării, determinate de exactitatea şi proprietatea expresiei selectate în conformitate cu statutul social şi moral al eroilor, precum şi cu „contextul situaţional"[3] în care erau implicaţi. Evident, operaţia reclama din partea scriitorului efort şi popas îndelungat asupra textului, care trebuia cizelat mereu[4], cu sacrificarea a tot ce putea să apară drept prisos verbal sau digresiune — idee asupra căreia vom reveni.

Pe scurt, clasicismul afirmă că valoarea operei (ar trebui adăugat: de cunoaştere umană) rezidă în acordul desăvîrşit între idee, arhitectonica creaţiei şi mijloacele formale potrivite care o exprimă şi o unifică pentru a o defini ca realizare artistică. Întrucît frumosul este pentru clasicism un reflex al raţiunii, pe care scriitorul este îndemnat „s-o urmeze cu dragoste"[5], opera literară clasică ni se va înfăţişa ca o creaţie stînd sub semnul ordinii, al măsurii şi echilibrului, de unde ia naştere armonia ei, ca atribut capital şi obligatoriu al perfecţiunii artistice.

*

[3] Pentru noţiunea de *context situaţional*, vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj şi context*, Editura ştiinţifică, 1959, p. 296, 298.

[4] „Polissez-le [votre ouviage] sans cesse et le repolissez", sfătuieşte pe scriitor Boileau (*Art Poétique*, I, 173).

[5] „Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix" (*ibidem*, I, 37—38).

Scanned with OKEN Scanner

Cînd G. Călinescu îl numește pe Caragiale unicul geometru al literaturii noastre el are în vedere, de bună seamă, rigoarea scrisului și rafinamentul simplității obținute de scriitor prin arta reducerii la esență a liniilor unei construcții artistice. Rezultă din cele spuse pînă aici că scriitorul român este îndatorat esteticii clasicismului, sau că unele dintre preceptele acestei estetici pluteau în aer și în vremea lui, purtate fiind de un vînt favorabil care nu încetase, din antichitate și pînă pe la 1880, să bată pe deasupra secolelor și a școlilor literare?

Întrebarea nu e nouă și nu se reduce, cum s-ar părea, la o problemă de terminologie, deși confuzia ar putea să fie sprijinită, la un examen superficial, de apropierea pînă la suprapunere dintre noțiunile de c l a s i c i s m ca doctrină literară și c l a s i c i t a t e, însușire a creației unui scriitor impus conștiinței literare generale prin valoarea devenită universală a operei lui.

De fapt, cînd se vorbește despre caracterul clasic al operei lui Caragiale se are în vedere mai ales această accepție din urmă a scrisului său, care este raportată, de obicei, în mod tacit la teoria literară a clasicismului francez. Discuția în această privință a fost deschisă de Paul Zarifopol, care definește arta scriitorului român drept „clasic tipizantă", ca și cea a lui Iacob Negruzzi, autorul *Cópiilor de pe natură*, care i-au servit lui Caragiale ca model pentru *momentele* și schițele lui[6]. În continuare, Zarifopol pune în legătură arta lui Caragiale cu „metoda clasică"[7], iar altă dată o numește „un clasicism de temperament"[8] și „un clasicism naturalist"[9] caracteristic scriitorului român. Distanța față de clasicismul francez și, implicit, semnificația clasică proprie operei lui Caragiale, pusă în relație cu realismul artei sale, au fost definite de Pompiliu Constantinescu după cum urmează: „Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, Caragiale ar fi creat cîteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificație socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca

[6] Paul Zarifopol, *Introducere la I. L. Caragiale*, *Opere*, I, 1930, p. XVIII.
[7] Idem, *loc. cit.*
[8] Idem, *Introducere la I. L. Caragiale*, *Opere*, II, 1931, p. XVI.
[9] Idem, *ibidem*, p. XVII.

Scanned with OKEN Scanner

unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate comedii umane, pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor național"[10].

Insistînd asupra disciplinei prin constrîngerea pe care și-o impune „meșterul de școală clasică", Șerban Cioculescu subliniază sobrietatea expresiei lui Caragiale, a dialogurilor sale „chintesențiate, fără un cuvînt de prisos și cu expresivitatea în funcție de adevăr sufletesc, iar nu de culori și ritmuri romantice"[11]. Într-un articol mai recent, același critic comentează una dintre schițele prozatorului, relevînd „economia mijloacelor artistice caragialene, în manevrarea sugestiei, în calitățile clasice și de gust ale marelui scriitor"[12].

Un pas mai departe în definirea noțiunii de „clasic tipizant", asociată cu realismul și distanțată de doctrina literară a clasicismului raționalist, face Tudor Vianu, cînd observă: „Realismul tipic este formula lui Caragiale artistică. Estetica lui coincide cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni limitate, căci în lucrarea de reliefare a tipicului, el nu simplifică imaginea omului pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creației sale stă omul social, și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general"[13].

O analiză amplă și nuanțată cu privire la gradul de apartenență a lui Caragiale la clasicism o datorăm lui Silvian Iosifescu[14]. Autorul semnalează cu precauție trăsăturile clasicizante ale operei scriitorului, între acestea numărîndu-se respectarea regulilor celor trei unități (excepție parțială face *O scrisoare pierdută*), separarea dintre comic și tragic, utilizarea formulelor stereotipe ale limbajului și a gestului caracteristic, chiar dacă ele nu domină tot timpul. În sfîrșit, antiromantismul, absența sentimentului naturii, elogiul clarității

[10] Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în *Figuri literare* (1938), citat după Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*, E.P.L.A., 1957, p. 244.

[11] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940, p. 428.

[12] Idem, *Varietăți critice*, E.P.L., 1966, p. 250.

[13] Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, București, 1944, p. 300; cf. și Tudor Vianu, *I. L. Caragiale*, în *Studii de literatură română*, p. 349; vezi și citatul reprodus după aceeași ediție de Ștefan Cazimir, *op. cit.*, p. 57—58.

[14] Silvian Iosifescu, *Clasicismul lui Caragiale*, în volumul *Momentul Caragiale*, E.S.P.L.A., 1963, p. 103—135.

Scanned with OKEN Scanner

și al concentrării expresiei țin în mod organic de formula estetică a școlii clasice. Caragiale însă, precizează cu justețe Silvian Iosifescu, nu rămîne cantonat între limitele rigide ale acestor formule. Evoluția de la literatura caracterelor, proprie clasicismului, spre literatura moravurilor unei epoci determinate istoric și prin urmare a unui anumit climat social, precum și lipsa prejudecăților clasice în privința lexicului, alături de supletea și varietatea stilistică, sînt trăsături prin care opera scriitorului depășește codul de norme impuse de clasicism.

În sfîrșit, într-o lucrare recentă, Al. Călinescu[15] supune analizei, din perspectiva teoriei literare actuale, un număr însemnat de texte, însoțite de o antologie, pentru a ilustra, între altele, modernitatea scriitorului, antiromantismul și antiretorismul său, principiul suveran al a d e c v ă r i i limbajului la obiect, prin care se realizează coerența, logica internă, ca însușire clasică a operei. O mențiune specială merită observațiile autorului despre „denunțarea clișeelor" în stilul lui Caragiale. La aceasta se adaugă considerațiile privitoare la „digresiunea metatextuală" în parodii ca *Poetul Vlahuță* și *Smărăndița*, precum și procedeul proliferării adjectivelor și epitetelor previzibile, prin care este vizată o manieră literară de tradiție mai veche, reînviată și amplificată de estetica romantismului.

Așadar, pentru a defini clasicismul lui Caragiale este necesar să facem precizarea că arta scriitorului se sustrage, în bună parte, viziunii estetice globale a vechiului curent literar de sursă franceză, prin ceea ce aduce nou metoda realismului, generată de observația socială, lucidă și critică. Tipul psihologic universal se întregește și se concretizează, individualizîndu-se și materializîndu-se în tipuri umane desprinse dintr-o lume privită nu din afară, adică din perspectiva teoretică a unei filozofii, ci din unghiul mișcării, al dialecticii interioare a unei epoci. Mentalitatea, morala și reacțiile acestei lumi devin elementele unui spectacol în care „comedia vremii" și dramele ei se întîlnesc și se conjugă[16].

[15] Al. Călinescu, *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, 1976, p. 7—79.

[16] Izvoarele artei lui Caragiale, inclusiv comicul de limbaj, pot fi identificate într-o tradiție destul de lungă și mai ales variată a literaturii noastre de moravuri, ilustrată de scriitorii care l-au precedat. În afară de autorii de „fiziologii" în care s-au exersat M. Kogălniceanu

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, cu riscul de a reveni asupra unor afirmaţii făcute deja, vom spune că arta lui Caragiale nu implică raportarea ei d i r e c t ă la principiile unei estetici codificate şi imuabile, de care ascultaseră comedia lui Molière şi tragedia lui Racine; ea trebuie explicată prin asimilarea unor tradiţii recente sau contemporane, ca expresie a unei viziuni în care imaginea ideală şi conceptualizată a naturii omeneşti, patronată de filozofia cunoaşterii şi sprijinită pe erudiţia clasicităţii antice, cedează de bună voie în favoarea unui mediu uman înfăţişat *hic et nunc* prin accentuarea unui tablou diferenţiat şi pregnant care dobîndeşte astfel certificat de autenticitate artistică şi prin aceasta valoare de s i m b o l.

Dar, a spune că raporturile esteticii lui Caragiale cu doctrina clasicismului nu sînt directe înseamnă a admite o înrudire indirectă şi parţială cu ea; iar dacă atribuim tipurilor umane create de scriitor o valoare simbolică înseamnă a recunoaşte că metoda lui duce la acelaşi rezultat cu arta clasicismului, care în acest caz şi-l poate revendica. Pentru a preciza cum stau lucrurile este necesar să dăm cuvîntul scriitorului însuşi.

Explicaţia teoretică, lipsită de echivoc a metodei de creaţie a lui Caragiale, o găsim în numeroasele lui articole, între care cel intitulat *Cîteva păreri* (1896) cuprinde un adevărat crez artistic al scriitorului[17]. Nu vom insista asupra acestui articol citat frecvent de critica literară, ci vom menţiona doar cîteva dintre ideile expuse acolo care ne duc spre conceptele esteticii clasice — înţelegînd prin aceasta nu numai *Arta poetică* a lui Boileau, ci şi teoriile literare ale antichităţii — fără pretenţia de a face dovada că ele reprezintă sursele nemijlocite din care s-a inspirat arta scriitorului român.

Pe primul loc trebuie amintită ideea, apărată de Caragiale, a raportului determinant între „*ce* şi *cum*“ se spune

şi C. Negruzzi, se cuvin să fie amintiţi C. Faca, Alecsandri, Hasdeu şi N. Filimon, dar şi multe dintre numele azi aproape uitate: C. Halepliu, I. Dumitrescu, I. M. Bujoreanu etc. Vezi pentru acestea Ştefan Cazimir, *op. cit.*, p. 62—96, unde se fac şi apropieri între Caragiale şi procedeele comicului la Henry Monnier, autorul lui „Monsieur Prudhomme“, personajul principal al romanului *Les mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*.

[17] Vezi I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, ed. Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, p. 31—60.

Scanned with OKEN Scanner

într-o operă literară, apoi noțiunea de echilibru alături de cea de exactitate și de expresivitate ca elemente constitutive ale stilului și anume ale stilului potrivit, „singurul care se poate numi stil", care „nu e decît unul"[18] și în care se cuprind toate celelalte[19]. Natura stilului este, potrivit concepției lui Caragiale, muzicală, condiția realizării stilistice atîrnă de locul și proporția elementelor ce-l compun, — de succesiunea lor, de ritmul secret care îl străbate. „Ritmul — iată esența stilului"[20], conchide Caragiale după o lungă și riguroasă demonstrație de teorie literară. Vom reveni ceva mai tîrziu asupra acestei definiții în înțelesul pe care i-l dă Caragiale. Pentru moment, să precizăm că noțiunea de „potrivire", de „adecvare" a formei la ceea ce numim îndeobște conținutul operei reprezintă un principiu cardinal elaborat de poetica și retorica antichității și reluat de estetica clasicismului francez. Conceptul în discuție fusese desemnat de greci cu termenul de *prépon* „ceea ce convine, ceea ce se potrivește", pe care romanii l-au tradus prin *decorum* (substantivul derivă de la *decet: quid decet* însemnînd inițial „ceea ce se cuvine"; sensul estetic de „acord desăvîrșit între expresie și idee" se suprapune celui etic)[21]. Pe această cale, creația literară putea aspira să se realizeze sub semnul armoniei între părți — componentă

[18] *Op. cit.*, p. 45. Din noțiunea de „stil", Caragiale exclude sistematic pe aceea de ornament, de adaos decorativ și de prisos verbal, care duc la artificiu, la prolixitate și digresiune, în locul expresiei proprii ca reflex al adevărului. J. Renard definea în termeni similari același concept cînd afirma: „*Stil.* Mă opresc totdeauna la marginea a ceea ce nu este adevărul". Și altădată: „Stilul frumos n-ar trebui să se vadă".

[19] Comentînd una din observațiile lui Camil Petrescu, potrivit căreia limba vorbită și nu cea scrisă ar fi limba operei de artă, B. Cazacu remarcă: „În realitate, arta literară este mult mai complexă și se împacă anevoie cu o rețetă simplă: în realizarea lingvistică și stilistică a unei opere beletristice există o singură formulă, condiționată de supunerea la obiect și care spune tot: stilul potrivit — pentru a folosi fericita expresie a lui I. L. Caragiale..." (*Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în *Studii de poetică și stilistică*, E.P.L., 1966, p. 35).

[20] *Op. cit.*, p. 48.

[21] Pentru semnificația estetică a termenilor de mai sus, vezi Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1965, p. 176; C. Balmuș, în [comentarii la] *Tratatul despre stil al lui Demetrios*. Introducere, traducere, comentar de..., Iași, 1943, p. 28—30; *Arta poetică a lui Horațiu*. Text, traducere, comentar de H. Mihăescu, Iași, 1943, p. 12—58; D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, 1944, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

internă şi esenţială a desăvîrşirii artistice. Perfecţiunea nu este, aşadar, în concepţia clasicismului antic, un element subsidiar şi periferic, anexat substanţei operei, ci manifestarea estetică a unui raport intim, între *ce* şi *cum* — ca să reluăm formula lui Caragiale — prin care se înfăptuieşte această armonizare în creaţia unui scriitor.

Ideea de *armonie* are însă pentru Caragiale un înţeles mult mai larg. Gîndirea scriitorului se înalţă spre o teorie în care lucrarea artistului nu este altceva decît un crîmpei, o măsură integrată în ritmul infinit al mişcării universale. Atunci care este semnificaţia mai adîncă a stilului în lumina acestei estetici? Definiţia conceptului, asupra căruia scriitorul revine, completînd-o, se cuvine să fie reamintită: „Acea dibăcie de a-ţi strecura cu o *potrivită mişcare* (subl. noastră), în mersul preludiului etern *potrivita ta invenţie melodică* (subl. noastră) de cîteva tacte, acea virtuozitate este aceea ce numim stilul"[22].

Analogia cu creaţia muzicală (termenii muzicali abundă în *Cîteva păreri*, ca şi aiurea în articole de teorie literară ale scriitorului) izvorăşte la Caragiale din convingerea că arta cuvîntului, crescînd din aceleaşi rădăcini ca şi arta sunetului, nu este decît o parte, un ton nimerit şi căutat cu osteneală de artist, spre a-şi dobîndi drept de intrare fără orgoliu în marea şi eterna simfonie a universului. Iar dacă prin *cosmos* cei vechi înţelegeau universul ca entitate sinonimă cu armonia şi perfecţiunea ca frumuseţe supremă, atunci aspiraţia spre absolut, pe care scriitorul o presupune ca premisă fundamentală a stilului, nu înseamnă oare că formula clasicismului lui Caragiale îşi găseşte corespondenţa, fie şi indirectă, într-o filozofie şi o estetică venind din antichitate pentru a fi reactualizate într-un corp de norme recomandate de un curent literar impus de spiritul de ordine promovat de raţionalismul cartezian? Fără îndoială că întrebarea cuprinde şi un anumit răspuns, pe care îndrăznim să-l presupunem, fără a putea produce argumentele filologice necesare, exceptînd unele similitudini de concepţie şi de estetică implicată. Nu se poate trece însă cu vederea că noţiunea de „stil potrivit" se asociază organic cu ideea de concizie prin evitarea exceselor, a digresiunilor, cu ideea de proprietate a limbajului ca factor determinant al clarităţii, în sfîrşit cu no-

[22] *Op. cit.*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

țiunea de măsură, din care se năşteau pentru vechiul clasicism unitatea şi echilibrul operei.

„Sînt vechi, domnilor", obişnuia să se apere Caragiale în faţa prietenilor, referindu-se la propria sa operă[23]. Ce înseamnă „vechiul" în concepţia estetică a scriitorului putem deduce din confruntarea opiniilor sale, aşa cum apar ele în eseul menţionat mai înainte, cu poetica antichităţii. Cîteva nume de autorităţi în materie le-am amintit în treacăt mai sus. Să adăugăm că, pentru Quintilian, afectarea ca modalitate stilistică, opusă expresiei potrivite, este un defect capital al stilului (*Institutio oratoria*, VIII, 2, 17) şi că ritmul (discursului) este asociat cu acela al muzicii, întrucît prin firea lui omul este înclinat spre ceea ce este ritmic în natură (*ibidem*, IX, 10—13). În sfîrşit, să ne întoarcem la Boileau. Inspiratorul lui I. Negruzzi nu pare străin de crezul artistic al lui Caragiale, în sensul că între gîndirea celor doi teoreticieni există „coincidenţe" atît de frapante — cu reflexe evidente în metoda de creaţie a scriitorului român — încît este de presupus că ele nu sînt întîmplătoare, chiar dacă admitem, cum spuneam la început, numai o influenţă pe deasupra secolelor, întemeiată pe o „afinitate electivă", purtată de valul tradiţiei şi receptată de bunul simţ şi atitudinea unui scriitor realist al secolului al XIX-lea.

În *Art poétique* Boileau nu se îndepărtează, cum se ştie, prea mult de teoriile anticilor, cu deosebire de Aristotel şi de Horaţiu, cînd invită pe scriitor să evite excesul (I, 43, 61—62, II, 136), să nu depăşească măsura (I, 63, III, 414), să se ferească de grandilocvenţă (III, 143), să exceleze prin claritate şi concizie (III, 257) şi să „lucreze" stilul cu tenacitate şi încăpăţînare:

„Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage;
. . . . . .
Ajoutez, quelquefois, et souvent effacez" (I, 171—172; 174).

Paul Zarifopol îşi aminteşte despre Caragiale că, deschizînd odată la întîmplare volumul *Momente*, ediţia 1901, scriitorul s-a oprit la începutul schiţei *Ultima emisiune*, care începea astfel: „La răspîntia unei mahalale mărginaşe . . ." şi a exclamat: „Dar asta nu se poate! Nu vezi ce lung e şi

[23] Paul Zarifopol, *Introducere* la *op. cit.*, I, p. XV.

cum mă ţine-n loc?!" şi a îndreptat îndată, continuă Zarifopol: „La o răspîntie de mahala etc."[24] A exprima exact, nu adăugînd, ci suprimînd, a fost unul dintre scrupulele filologice căruia Caragiale i-a rămas credincios pînă la sfîrşitul vieţii. Pe o foaie a celui din urmă manuscris al său el a notat: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima — *cît de mult*". „Este însuşi imperativul moralei lui de artist", adaugă prietenul şi editorul său[25].

Sobrietatea rafinată a stilului lui Caragiale este consecinţa idealului de artă spre care aspiră scriitorul stăpînit pînă la obsesie de grija chinuitoare — *les affres du style* spun francezii — a căutării mijloacelor de expresie celor mai adecvate comunicării artistice. Afirmaţia că opera literară presupune un sacrificiu de fiecare clipă, impus de artist propriei lui creaţii, pare a fi fost făcută pentru scriitorii din familia în care numele lui Caragiale se întîlneşte cu acela al lui Flaubert.

*

Sentimentul echilibrului, al măsurii şi ritmului, al claritătii şi conciziei, ca forme ale armoniei şi deci ale perfecţiunii artistice, corespunde şi unei coordonate estetice în creaţia lui Caragiale privită, de data aceasta, nu din unghiul teoriei generale, din care ea totuşi îşi trage originea, ci din perspectiva structurii compoziţionale şi a limbajului operei. Este deci momentul să notăm că opera scriitorului nostru, de la comedii la momente şi schiţe şi de la nuvele la articolele de critică literară şi eseuri politice, se supune acestor condiţii sub înfăţişări multiple care ne îndreptăţesc să vorbim despre unitatea în varietate a stilului său.

A d e c v a r e a l a o b i e c t a mentalităţii personajelor, a gesturilor şi a limbajului lor este o primă şi esenţială ipostază clasică a stilului lui Caragiale, derivînd din conceptul de p o t r i v i r e. Această unitate interioară, care leagă între ele firele acţiunii şi ordonează locul şi rolul eroilor într-o ierarhizare asemănătoare instrumentelor unei orchestre dirijate de o mînă sigură, caracterizează atît teatrul, cît şi proza scriitorului. O *scrisoare pierdută* — ca să pornim de la cea mai cunoscută dintre comediile sale — este o capodo-

[24] Idem, *op. cit.*, p. XXXI.
[25] Idem, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

peră de compoziţie dramatică prin arhitectonica ei, prin distribuţia şi mişcarea personajelor care intră şi ies din scenă, adică prin complicata reţea de resorturi intime, acţionînd ca sub impulsul unor forţe „fatale", în faţa cărora se clatină şi cedează iniţiativele zgomotoase ori subterane ale unora şi triumfă ambiţiile secrete şi perseverente ale altora. Interdependenţa dintre personaje se poate asemăna cu aceea a pieselor dintr-o tablă de şah, unde deplasarea unei figuri afectează şi antrenează poziţia tuturor celorlalte, adică sistemul jocului, ca şi rezultatul adesea neprevăzut, datorită „intervenţiei" neaşteptate a unui partener abil. Deosebirea este că, în comediile scriitorului, partenerul ameninţat să piardă piesele una cîte una nu ratează totuşi partida, ci echilibrul se reface ca prin farmec, totul reintrînd într-o altă variantă a unui sistem „normal" de funcţionare: adversitatea unui Caţavencu se transformă în declaraţie amicală cu care se adresează fostului său rival, servilismul slujbaşului derutat o vreme îşi recîştigă şi îşi extinde terenul de activitate cvasioficială, cetăţeanul anonim se eliberează de povara îndoielilor de alegător cu drept de vot etc., etc. Totul reintră într-o „ordine" şi într-o „armonie desăvîrşită", după o luptă acerbă, îndelungată şi sterilă.

Acelaşi echilibru se reface, spre satisfacţia tuturor, în O *noapte furtunoasă*, în care jupîn Dumitrache are toate motivele să nu-şi piardă încrederea în fidelitatea consoartei şi în devotamentul tejghetarului Chiriac. Sfatul adresat lui Rică Venturiano: „Toate ca toate, dar la onoarea de familist să ţii" este formula care atestă şi rezumă un principiu... moral, salvat de cherestegiu spre liniştirea unei conştiinţe puse la grea încercare la un moment dat. Personajele redevin ele însele, căci toate întîmplările au avut darul să justifice şi să ilustreze un amănunt esenţial şi intrinsec: corespondenţa dintre un anumit mod de a gîndi şi de a acţiona cu fizionomia şi reacţiile concrete ale fiecărui erou rămîne o constantă a acestuia, care ni se înfăţişează „statornic şi în nestatornicia lui", însuşire pe care Aristotel o considera drept cerinţă fundamentală în arta de a zugrăvi caracterele[26]. Personajele devin *tipuri* în care se sintetizează o psihologie, o *Weltanschauung* prin care vorbeşte o întreagă epocă adusă sub ochii noştri cu moravurile, pitorescul şi grotescul ei. A vorbi

[26] Aristotel, *Poetica*, XV, 25.

Scanned with OKEN Scanner

despre o lume astfel încît imaginea ei să-şi prelungească existenţa netulburată şi nealterată dincolo de împrejurările şi oamenii care au favorizat zugrăvirea ei înseamnă a fi scriitor clasic.

Nu numai literatura dramatică a lui Caragiale se înscrie, sub acest raport, în sfera clasicităţii caracteristice unui nou secol, care completează şi umple vechea tipologie, proiectînd asupra ei o viziune realistă, născută din observarea lucidă şi critică a unei epoci[27]. Bogăţia tipurilor umane, desprinse din medii sociale variate, caracterizează în egală măsură momentele şi schiţele, aceste capodopere de concentrare compoziţională şi de transparenţă stilistică, realizate cu concursul formelor orale şi al clişeelor limbajului. Problema limbajului, ca expresie a metodei clasice, se cuvine să fie privită însă mai de aproape.

*

Lingvistica mai nouă, de orientare declarat structuralistă, sprijinită pe cuceririle recente ale matematicii şi pe teoria informaţiei, identifică opera literară cu „textul", iar acesta cu o structurare aparte a limbajului. Butada lui Mallarmé, potrivit căruia poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte, a fost citată adesea pentru a justifica o teorie conform căreia literatura este limbaj, ca şi cum limba ar fi o realitate suspendată, situată în afara ideilor şi plutind, deci, pe deasupra lor[28].

Ce înseamnă pentru Caragiale cuvîntul ca instrument al artei, în raport cu conţinutul operei? Răspunsul ni-l dă scrii-

[27] Pentru a sublinia acest aspect al artei scriitorului român, Ovid Densusianu s-a rezumat la o formulă pe cît de sintetică pe atît de adecvată, cînd observa: „Caragiale (...) e acela care a ştiut să aducă nota de clasicism în realism" — conchizînd laconic: „ceea ce înseamnă mult" (*Evoluţia estetică a limbei române*, în *Opere*, III, p. 610).

[28] Noua critică merge şi mai departe, atunci cînd afirmă prin unul dintre reprezentanţii ei cei mai convinşi următoarele: „Literatura nu este altceva decît limbaj, adică un sistem de semne; esenţa ei (son être) nu se află în mesaj, ci în acest sistem" (Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964). A goli literatura de *mesaj* pentru a reţine numai *sistemul* ei nu înseamnă oare a o reduce la *altceva* şi mai puţin decît scopul care îi justifică existenţa? Scriitorul este un simplu inventator de sisteme, chiar dacă opera literară poate fi studiată şi astfel, sau şi *altceva*, adică mai mult decît atît?

Scanned with OKEN Scanner

torul însuşi, cînd mărturiseşte: „Nu de dragul cuvintelor am căutat să vă născocesc o povestire. Eu de hatîrul povestirii caut într-adins cuvinte".[29]

Povestire este aici termenul generic pentru întreaga operă a lui Caragiale. Consecinţa acestei relaţii de subordonare a expresiei la idee — una dintre tezele fundamentale atît de des amintite ale artei clasice — este evidentă în teatrul şi în proza scriitorului. Nu vom reveni aici la funcţia satirică a limbajului în comedii şi schiţe, despre care s-a scris pe larg[29bis]. Utilizarea limbajului în notarea detaliului concret şi semnificativ, apt să genereze impresia de adevăr artistic, graţie descrierii şi mai ales dialogului în care economia de mijloace este dictată de scrupulul lingvistic al artistului, a fost observată de repetate ori, încît nu vom insista asupra acestei laturi a stilului scriitorului. Un lirism discret, o dozare savantă, cumpănită, a procedeelor de expresie capabile să iradieze şi să sugereze un sentiment tonic, de seninătate şi echilibru, ameninţat să se tulbure şi să se strice din pricini pe care nu le ghicim dintr-odată, le regăsim în alte scrieri. Există numeroase pagini de mare puritate stilistică în opera scriitorului, atît de deosebite de „stilul" momentelor şi al comediilor, şi care atestă varietatea registrului artistic al lui Caragiale. Ne limităm la un singur fragment din *La hanul lui Mînjoală:*

> „M-am aruncat pe şea: jupîneasa bătrînă mi-a deschis poarta şi am ieşit. Rezemat cu palma stîngă pe coapsa calului, mi-am întors înapoi capul; peste zaplazul înalt se vedea uşa odăii deschisă, şi în deschizătură, umbra albă a femeii adumbrindu-şi cu mîna arcurile sprîncenelor. Am ţinut la pas încetinel, fluierînd un cîntec de lume ca pentru mine singur, pînă cînd,

[29] Citatul la Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare*, E.S.P.L.A., 1955, p. 69.

[29bis] Vezi, în special, Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui Caragiale*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, E.P.L.A., 1958, p. 244—262, studiu reprodus şi în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea*, II, E.P.L., 1969, p. 400—432; Ştefan Cazimir, *op. cit.*, p. 225—243; Mariana Şora, *Caragiale. Limbaj şi stilizare*, în *Unde şi interferenţe*, E.P.L., 1969, p. 7—26; Tudor Vianu, *Observaţii despre limba şi stilul lui I. L. Caragiale*, în *Studii de stilistică*, Editura didactică şi pedagogică, 1968, p. 244—262.

Scanned with OKEN Scanner

cotind după zaplaz să-mi apuc drumul, mi s-a ascuns vederea cadrii. [...]

Să fi mers o bună bucată de drum. Viforul creştea scuturîndu-mă în şea. În înalt, nori după nori zburau opăciţi ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alţii pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subţire, lumina ostenită a sfertului din urmă".

Nimic nu este de prisos în aceste fraze de o sobră şi în acelaşi timp nuanţată organizare muzicală şi coloratură lexicală, asemănătoare unei partituri, în care notele aruncate parcă spontan pe portativ, dar puternic prezente în subtextul descrierii, ca şi tabloul nopţii, creează nu numai impresia lucrului văzut, ci şi senzaţia vie a faptului trăit aievea[30].

Privind dintr-un alt unghi stilistic, generaţia literară a lui Caragiale nu mai înţelegea să trateze limbajul, ca şi, dealtfel, scriitorii europeni ai vremii, cu precauţiile recomandate de estetica clasicismului francez, referitoare la selecţia mijloacelor de expresie în vederea evitării locului comun. Formulele de adresare urbane sau familiare, care exprimă relaţiile de politeţe sau de intimitate dintre personaje, sînt însă denunţate, desacralizate. *Stimabile*, *venerabile*, *onorabile*, *musiu*, *frate*, *nene*, *madam* etc. nu acoperă, ci dezgolesc natura superficială a unor raporturi sociale şi umane, fie că e vorba de grave dezbateri politice, fie de convorbiri amicale[31]. Invitaţia adresată de Trahanache lui Ionescu şi Popescu de a îndepărta din adunare pe Cetăţeanul turmentat: „Stimabile, stimabile, rog daţi afară pe onorabilul..." este o mostră dintre cele mai tipice şi mai savuroase de păstrare aparentă a decenţei, adică a limitelor unui limbaj „civilizat", repede compromis de forma imperativului desemnat de verb şi de complementul lui... de direcţie.

[30] Nu este, fără îndoială, o întîmplare că valoarea stilistică a prozei în discuţie a reţinut atenţia cercetătorilor artei lui Caragiale. Cf. Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 607 şi Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 139.

[31] Vezi pentru alte formule din aceeaşi categorie, Georgeta Ghiga, *Stilistica elementelor fatice ale comunicării în teatrul lui I. L. Caragiale*, în *Limbă şi literatură*, 1976, II, p. 395—403.

Scanned with OKEN Scanner

Arta scriitorului are, în această privinţă, drept sursă principală ironia, coordonată fundamentală a universului caragialian[32]. Afectarea politeţei sau atitudinea fals admirativă se traduce prin ceea ce s-ar putea numi expresia superlativului. Epitetele din această categorie atribuite personajelor şi indicînd consideraţia fără margini de care se bucură eroii în mediul din care fac parte sugerează, în realitate, tocmai contrariul. Marius Chicoş Rostogan este un „distins pedagog", la o adunare conspirativă iau parte „cîţiva tineri entuziaşti", preşedintele e „un liberal fanatic", tînărul Edgar Bostandaki trece drept „un perfect gentilom", amicul X „este un tip eminamente simpatic şi foarte bine cunoscut de toţi bucureştenii" etc., etc.

Caragiale este un clasic, întrucît practică renunţarea la analiză, pe care o înlocuieşte cu arta procedeelor sintetice de caracterizare a personajelor[33]. În felul acesta se realizează galeria de tipuri atît de variate, prezentate deseori în cupluri simetrice: Lache şi Mache, Mitică şi Costică, Motocea şi Smotocea, Ionescu şi Popescu etc., care, datorită stereotipiei limbajului, clişeelor, ticurilor verbale şi epitetelor reflectînd „opinia" mediului lor despre ei, au dobîndit statut de s i m b o l sau certificat de existenţă umană şi socială, adică morală, cu drept de intrare în rîndul tipurilor universale ale literaturii.

Diversitatea tipologică în opera lui Caragiale este impresionantă, în ciuda înrudirii personajelor prin apartenenţa lor fie la lumea oamenilor simpli, înfăţişaţi cu gravitatea simţului tragic, fie la mica burghezie orăşenească şi suburbană, surprinsă, în agitaţia ei măruntă şi neobosită, ori în aspiraţia ei zgomotoasă şi ridicolă, cu un ochi lucid şi necruţător. Nu este, fără îndoială, o exagerare cînd s-a afirmat că autorul *Scrisorii pierdute* şi al *Momentelor* este singurul scriitor român care a lăsat mai multe tipuri decît toţi prozatorii veacului trecut la un loc[34].

Clasicitatea lui Caragiale ţine de substanţa operei lui, adică de interesul primordial faţă de natura morală a omu-

[32] Şerban Cioculescu, *Ironia în opera lui Caragiale*, în *Varietăţi critice*, p. 251.
[33] Of. Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 255.
[34] Idem, *ibidem*, p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

lui, de b u n u l s i m ţ artistic, de rigoarea ordinii estetice de care creaţia sa este guvernată[35].

Cînd se vorbeşte, ca în ultima vreme, despre modernitatea lui Caragiale, este necesar, credem, să nu se uite totuşi componenta internă şi esenţială a scrisului său, anume spiritul clasic, tradus în formele „geometriei stilistice", cu multiplele asociaţii pe care această metaforă le implică.

[35] Nicolae Balotă, *Clasicitate şi clasicism*, în „Tribuna României", VI, nr. 102, 1 februarie 1977, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

III. O NOUĂ ETAPĂ ÎN EVOLUȚIA MIJLOACELOR DE EXPRESIE ARTISTICĂ

Sinonimia lexicală în limba artistică a lui Mihail Sadoveanu

Potrivit definiției curente, devenită loc comun, sînt sinonime cuvintele care au aproximativ același sens, dar se deosebesc prin forma lor[1]. Altfel spus, sinonimia este un fenomen lexico-semantic determinat de existența mai multor semnificanți diferiți care exprimă aproximativ același semnificat[2]. Ideea de „înțeles aproximativ" al sinonimelor nu poate fi omisă, întrucît sinonimele exprimă nuanțe ale aceleiași noțiuni, funcția lor putînd fi numită, de aceea, funcție de diferențiere, de precizare[3].

Lingviștii fac de obicei mențiunea, care completează de îndată definiția, că sinonime perfecte nu există. Lucrurile stau

[1] Cf. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Editura didactică și pedagogică, 1956, p. 42: în cazul sinonimelor „avem (...) două sau mai multe cuvinte pentru același sens, pentru aceeași noțiune. De pildă, *arbore, copac, pom*...". O definiție destul de generală este și aceea a lui St. Ullmann: „Vom avea deci sinonime cînd două sau mai multe cuvinte diferite au același sens" (*Précis de sémantique française*, ed. a III-a, Berna, 1965, p. 181.)

[2] Elena Slave, în *Tratat de lingvistică generală*, Editura Academiei, 1971, p. 267.

[3] R. A. Budagov, *Introducere în știința limbii*, trad. rom. de Gh. Mihăilă, Editura științifică, 1961, p. 65. Despre problemele teoretice ale sinonimiei se pot consulta: Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, ed. a II-a, Heidelberg-Paris, 1932, p. 140—154; Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 42—54; *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 344—345, ediție definitivă, 1975, p. 313—314 (despre derivarea sinonimică și pletora semantică); M. Bucă, *Cu privire la sinonime*, „Limba română", V, 1956, nr. 1, p. 36—42; idem, *Analiza distributivă a sinonimelor*, în „Analele Universității din Timișoara, seria științe filologice", VII, 1969, p. 63—78; idem, *Cu privire la aplicarea metodei substituției în cercetarea sinoni-*

Scanned with OKEN Scanner

în adevăr așa, dar aceasta se întîmplă atunci cînd avem în vedere un vorbitor determinat, un anumit grup social[4] sau cînd ne referim la un anume strat al limbii. Aceasta înseamnă că în categoria sinonimelor propriu-zise intră numai cuvintele folosite în vorbirea unui individ sau a unei comunități de vorbitori, funcțional omogenă. În această situație sînt sinonime verbele de tipul *a merge, a pleca, a se duce*, sau substantivele *timp, vreme*, deoarece pentru vorbitorii limbii române există, indiferent de grai, posibilitatea de alegere a uneia sau alteia dintre aceste variante, potrivit nuanței semantice vizate de vorbitor și implicate în comunicare. În acest sens sinonimia este un fenomen sincronic și un atribut al vorbirii[5]. *A se deplasa* însă, față de *a pleca, a se duce* nu intră în sfera lexicală a vorbitorului popular, fiindcă verbul aparține altui strat socio-cultural și deci unui alt stil funcțional, anume variantei culte. Opțiunea vorbitorului popular este deci anulată în acest caz de limitele lexicale specifice condiției limbajului funcțional. Aceeași situație apare și la nivelul interdialectal. În cazul sinonimelor *tină, glod, noroi* posibilitatea alegerii este absentă, întrucît vorbitorul ardelean *nu selectează* unul dintre cele trei variante (*tină*), pentru motivul că celelalte sînt inexistente pentru el. Tot astfel un moldovean cunoaște și întrebuințează numai substantivul „echivalent" *glod*, după cum munteanul se folosește în vorbire de „sinonimul" *noroi*. De aici rezultă că vorbitorii unui grai nu se lasă conduși de un criteriu semantic sau stilistic în virtutea căruia ar fi îndemnați să aleagă un echivalent sinonimic din graiul lor în locul altora, pe care, cunoscîndu-le, le-ar elimina[6]. Putem merge mai departe aducînd în discuție sinonimia între un termen arhaic și unul uzual, de pildă *țur* și *hoț* sau între unul popular, unul tehnic și altul stilistic,

melor, ibidem, IX, 1971, p. 29—40; Gh. Bulgăr, *Sinonimele în viitorul dicționar al limbii române*, „Limba română", VIII, 1959, nr. 2, p. 34—46; St. Ullmann, *op. cit.*, p. 180—198; G. I. Tohăneanu, *Sinonimia dincolo de cuvînt*, în *Studii de limbă și stil*, Timișoara, 1973, p. 95—135 (Autorul extinde foarte mult aria sinonimiei incluzînd aici și variantele fonetice de tipul *seară / sară, rupe / rumpe*, pe lîngă sinonimele lexicale și gramaticale); Marin Bucă în Marin Bucă, I. Evseev, *Probleme de semasiologie*, Editura Facla, 1976, p. 118—142.

[4] Cf. Albert Dauzat, *La philosophie du langage*, Paris, 1912, p. 20.

[5] G. S. Sčur, *Some thoughts on synonymy*, în „Orbis", XXII, 1973, nr. 1, p. 182. Autorul are în vedere sinonimia în general.

[6] O constatare similară face I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, 1973, p. 91, cu referire la limbajul popular.

Scanned with OKEN Scanner

de exemplu: *țeastă*, *craniu* și *scăfîrlie* (tidvă). Dacă admitem că ele sînt sinonime, facem abstracție de straturile sau limbajele funcționale în care acestea figurează, circumscrise fiind de limitele lor existente în timp sau în spațiu[7]. Pe scurt, sinonimia se anulează dacă o raportăm la diversele stiluri ale limbii naționale, luate în parte. Ea este relevantă și activă *numai atunci cînd se depășește aria stilistică în care unul sau altul dintre sinonime este întrebuințat prin trecerea lui într-o variantă a comunicării funcțional diferită, în care coexistența stilurilor este admisă, împrejurare ce favorizează posibilitatea selectării.* Ținînd seama de această condiție, credem că ne putem însuși următoarea definiție, mult mai adecvată, a fenomenului în discuție: „Două sau mai multe unități de limbă se pot afla în sinonimie dacă desemnează în mod global același obiect în situații în care distribuția dialectală și cea stilistico-funcțională sînt neglijate (conștient sau nu). Potrivit cu această nouă definiție, sinonimia reprezintă o chestiune de convenție socială, de nivel cultural al vorbitorilor care folosesc o variantă funcțională sau alta a limbii"[8].

Una dintre aceste variante este și limbajul poetic sau, cu un alt termen, limba artistică, unde faptele de limbă venind din zone diferite ale comunicării se întîlnesc, se completează și se armonizează pentru a răspunde funcției estetice a literaturii. Bogăția sinonimică a exprimării artistice se explică, așadar, prin confluența și coexistența stilurilor limbii, *actualizate* în comunicarea artistică. Limba scriitorului șterge hotarele rigide dintre stiluri și absoarbe din materialul acestora fapte de expresie pe care le grupează și le ierarhizează într-o structură nouă[9]. Sinonimele reprezintă unul din compartimentele fundamentale pe care se întemeiază individualitatea și originalitatea stilistică a operei literare. Aduse din planul

[7] Despre clasificarea sinonimelor conform acestui punct de vedere, vezi studiul fundamental al lui Otto Ducháček, *Différents types de synonymes*, în „Orbis", XIII, 1964, nr. 1, p. 35—49.

[8] I. Coteanu, Angela Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, II, *Vocabularul*, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 78.

[9] Despre procesul formării limbajului poetic românesc, vezi G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în „Limbă și literatură", 1956, II, p. 197—224. O analiză amănunțită a conceptului de limbaj poetic a făcut într-un studiu mai vechi, care-și păstrează actualitatea, J. Mukařovský, *Despre limbajul poetic*, traducere românească de Corneliu Barborică, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie*

Scanned with OKEN Scanner

istoric, popular, regional sau tehnic, ori extrase din substanța semantică virtuală a limbii, sinonimele contribuie la crearea unui alt plan al comunicării, în care incompatibilitatea semantică și stilistică — prezentă la nivelul limbajelor funcționale, luate în sine — devine compatibilitate și condiție a realizării artistice în creația literară. La acest nivel, care este al exprimării „interstilistice", *talaz* și *undă* nu sînt neutralizate de *val*, nici *a hălădui* de *a trăi* sau *a purcede* de *a porni*.

Opera lui Mihail Sadoveanu oferă un strălucit exemplu pentru ilustrarea acestor constatări făcute acum. Este ceea ce vom încerca să arătăm în cele ce urmează.

Marea bogăție și varietate a expresiei în opera lui Sadoveanu a produs uimire încă din prima perioadă de activitate a scriitorului. G. Ibrăileanu a fost, se pare, cel dintîi care și-a exprimat surprinderea și admirația, întrebîndu-se și întrebîndu-l totodată pe autorul volumului *La noi în Viișoara*: „*De unde le mai scoate?* De unde atîta strălucire de epitete? Atîta varietate de imagini, atîta *reînnoire* fericită a expresiei, pentru a reda aceleași lucruri — puține, căci e aceeași natură a cîmpiilor, a dealurilor și a zăvoaielor Moldovei și ale Siretului"[10].

Ibrăileanu se referea în egală măsură la temele operei sadoveniene, inspirate atunci din aceleași locuri ale Moldovei, și la originalitatea stilistică a povestirilor din această primă perioadă de creație a prozatorului.

În cercetările mai noi asupra limbii și stilului lui Sadoveanu există unele referiri indirecte sau directe privitoare la sinonimie ca izvor lingvistic al artei sale literare. Astfel, acad. I. Iordan, deși nu-și propune discutarea sinonimelor, are în vedere și acest aspect al limbii lui Sadoveanu, cînd se referă la documentarea scriitorului în materie de limbă — populară și veche — urmată de elaborarea și de trierea artistică migăloasă a acestui material[11]. G. Istrate a atras atenția asupra însemnătății pe care o au în limba lui Sado-

de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, 1972, p. 195—219. Vezi și Stephen Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964, p. 97—201; Jean Cohen, *Structure de langage poétique*, Paris, 1966. Cf. și critica lucrării lui Cohen la H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, 1970.

[10] G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, Iași, 1909, p. 143.

[11] Acad. Iorgu Iordan, *Maestru al limbii noastre literare*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu. Cu prilejul celei de a 75-a aniversări*, E.S.P.L.A., 1956, p. 34—35.

Scanned with OKEN Scanner

veanu sinonimele literare în explicarea unor termeni rari sau puțin cunoscuți[12]. Într-un studiu care nu are ca obiect cercetarea mijloacelor de expresie ale artei lui Sadoveanu, G. Ivănescu aduce precizări prețioase pe baza unui fragment din Sadoveanu în legătură cu folosirea sinonimelor literare în locul cuvintelor inexpresive, uzuale, procedeu constant la autorul *Fraților Jderi* și care îndreptățește pe cercetătorul amintit să vorbească despre limbajul artistic nefigurat, utilizat în limba poetică, limbaj cu nimic mai prejos de expresia figurată propriu-zisă[13]. Într-un sens larg, multe din formele stilului oral din *Nicoară Potcoavă*, examinate de B. Cazacu, țin de sinonimie sau se pot încadra într-un fel sau altul aici, mai ales cînd autorul discută termenii apropiați ca înțeles, care permit scriitorului să noteze nuanțele cele mai fine ale gîndirii[14]. Aceeași însușire este relevată de Gh. Bulgăr, care se referă la bogăția sinonimică a limbii scriitorului, expresie a valorificării stilistice a vorbirii populare în opera sa[15]. În sfîrșit, numeroase fapte din aceeași categorie sînt înregistrate și analizate pe larg de G. I. Tohăneanu într-un studiu teoretic consacrat sinonimiei[16].

Discuția despre acest aspect al limbii lui M. Sadoveanu urmărește să scoată în relief și implicațiile stilistice determinate de utilizarea sinonimelor în stilul artistic al scriitorului. Socotim că în felul acesta se va pune în lumină una din fețele admise ca esențiale, dar mai puțin cercetate ale stilului prozatorului. În considerațiile care urmează, vom avea în vedere lexicul propriu-zis, la care se vor adăuga expresia frazeologică și sinonimia figurată.

Simpla grupare a cuvintelor în numele unei idei comune — cum a observat Ch. Bally — nu este suficientă; este necesar să se arate cum deosebirile dintre cuvinte luminează nuan-

[12] G. Istrate, *Mihail Sadoveanu, maestru al limbii literare*, în „Studii și cercetări lingvistice", 1955, nr. 3—4, p. 320 și urm. Vezi și amplul studiu, *Vocabularul operei lui M. Sadoveanu*, în *Limba română literară*, Editura Minerva, 1970, în special p. 356—363.

[13] G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în „Limbă și literatură", 1956, II, p. 202—203.

[14] B. Cazacu, *Considerații asupra limbii și stilului din „Nicoară Potcoavă" de Mihail Sadoveanu*, în *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, E.P.L.A., 1960, p. 181.

[15] Gh. Bulgăr, *Originalitatea stilistică a operei lui Mihail Sadoveanu*, în „Limba română", VI, 1956, nr. 6, p. 8.

[16] G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvînt*, 1976, p. 41—67.

Scanned with OKEN Scanner

țele logice și afective care separă ideile înrudite[17]. Întrucît sinonimele valorifică mai multe aspecte ale fenomenului denumit, prezentîndu-l sub diferite fețe, sinonimia reprezintă o necesitate în procesul comunicării[18].

Accepția largă pe care o vom da noțiunii de sinonimie în cercetarea acestei laturi a operei lui M. Sadoveanu (lexic, frazeologie, sinonimie figurată), ne va permite să schițăm un tablou în care să se răsfrîngă una din laturile cele mai caracteristice ale artei sale literare.

*

În *Anii de ucenicie*, amintindu-și de începuturile sale literare, M. Sadoveanu mărturisește: „Eu [spre deosebire de lumea publiciștilor unde intrase] eram plin de *Junimea*, de Alecsandri, Alecu Russo și Creangă; eram prigonitor pînă la exces al neologismelor și găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate, la care se adăuga dragostea mea adîncă pentru umiliți, oprimați și nedreptățiți" (O, XVIII, p. 439).

Mărturisirea — care nu este singura de acest fel la Sadoveanu — explică orientarea scriitorului încă de la începuturile creației sale spre limba populară. Perspectiva de noutate descoperită de el în literatura poporului și în viața acestuia se va reflecta și în expresia lingvistică pe care scriitorul o va da artei sale. Originalitatea stilistică a prozei lui Sadoveanu, rezultată din valorificarea cu adevărat unică a unui material de limbă popular extrem de variat, vom ilustra-o mai întîi prin cîteva tipuri de sinonime lexicale. Iată, pentru început, un exemplu din care se poate vedea că impresia de noutate a exprimării se datorește, între altele, folosirii sinonimelor pe care scriitorul le ia din limba populară și din graiurile regionale, mai ales din cel moldovean.

În *Zodia Cancerului*, însoțitorii abatelui Paul de Marenne se grăbesc să ajungă mai repede la un loc de popas, fiindcă se arătau semne de ploaie. „. . . *vremea are de gînd să se schimbe*", se adresează căpitanul Turculeț solului (X, p. 10). „— Aș vrea să știu însă, domnule [întreabă acesta], ce astro-

[17] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Paris, 1926, p. 227.
[18] I. Coteanu, *Contribuții la o semasiologie sistematică*, în *Probleme de lingvistică generală*, I, 1959, p. 27.

log ai consultat la Liov, de știi că *are să se tulbure vremea?*“ „— Cuvioase părinte [răspunde Turculeț], cunosc mai ales după glasul acelor cioare și acelor stănci că *vremea se strică*“ (p. 11). Alecu Ruset, convins și el de prevestirile celorlalți, îl îndeamnă pe Bîrlădeanu: „... cată să ne grăbim, Bîrlădene, căci după cît spun unii și alții, *are de gînd să vremuiască*“ (p. 24).

Identitatea de sensuri a verbelor și a locuțiunilor verbale amintite în exemplele transcrise este numai aparentă, căci vorbitorii stabilesc o gradație a nuanțelor, de la termenul noțional prin care se enunță fenomenul: vremea *se schimbă*, la sensul de schimbare defavorabilă: vremea *se strică*, iar apoi la acela de vreme rea, cu ploaie și furtună: *are de gînd să vremuiască*. Deosebirea de înțeles rezultă aici din nuanța de intensitate pe care vorbitorii o atribuie de fiecare dată acțiunii prezise. Sinonimele aparțin limbii populare. În cuvintele abatelui francez: *are să se tulbure vremea*, sinonimia e figurată, expresia fiind ușor căutată, fapt ce nu surprinde la un om de cultură cum este solul Regelui Soare.

Apelul la sinonimele populare dă posibilitate scriitorului să-și nuanțeze comunicarea, numind în chip adecvat obiectele și acțiunile, în conformitate cu intenția artistică și cu înțelesul existent în limba populară. În aceeași situație se găsesc și sinonimele din limbajul familiar — în măsura în care sînt răspîndite, deci comune. Tătarul Iusuf din *Ostrovul Lupilor* a învățat de la turci o rînduială bună: „Pe copil *să-l baţi* înainte de a-l trimite cu ulciorul la apă, iar nu după ce a spart ulciorul. Astfel copilul tatarului *mînîncă* de trei ori pe zi *bătaie*. Iar cînd se întîmplă de strică ulciorul, *mînîncă* și pe a patra“ (XVI, p. 76). Dacă spărgea două ulcioare pe zi „atunci se mai adăugau două *chelfăneli* lui Ali ...“ (*ibid.*). „Se întîmpla ca Iusuf să fie mînios și pentru porecla lui [„Cinci Parale“]: atunci chelfănelile deveneau *răfuieli*“ (*ibid.*, p. 77).

A bate are sens activ (cel care „acționează“ este tatăl copilului), *a mînca bătaie* are sens pasiv (se referă la copil), *chelfăneala* este o bătaie zdravănă — „explicabilă“, după un deliot repetat; *răfuiala* presupune o acțiune cu caracter de reciprocitate, care izbucnește după un anumit interval de timp — așadar de fiecare dată clasa morfologică și nuanța semantică sînt altele și precizează cu finețe deosebirile de

amănunt, dar esențiale pentru redarea aspectelor particulare ale acțiunii înfățișate.

Un capitol al sinonimiei populare îl formează așa-numitele sinonime regionale. Întrebuințarea lor își găsește motivarea în primul rînd în adaptarea mijloacelor lexicale la locul acțiunii, adică la particularitățile lingvistice „locale" ale personajelor operei. M. Sadoveanu a atras atenția în mai multe rînduri asupra bogăției sinonimice a graiului moldovenesc, îndeosebi, și a graiurilor regionale, în general[19]. Era deci firesc ca scriitorul să dea întrebuințare acestor cuvinte, dintre care cele mai multe sînt destul de răspîndite și nu au corespondente în limba literară. Cercetarea limbii lui Sadoveanu nu ne oferă, așa cum ar părea la prima vedere și cum ar putea să rezulte din cele spuse acum, exemple de „moldovenisme" propriu-zise care s-ar justifica numai prin originea scriitorului, prin mediul în care s-a format și prin prețuirea acordată de el trăsăturilor acestui grai. Întrebuințarea sinonimelor regionale are o bază mult mai largă decît cea strict teritorială, scriitorul urmărind, pe această cale, punerea în valoare a patrimoniului lexical al limbii naționale[20]. Cunoașterea vocabularului răspîndit pe întregul teritoriu al țării, cu deosebirile lui de la o regiune la alta, îi dă scriitorului posibilitatea să-l fructifice în funcție de locul întîmplărilor povestite, de biografia personajului și de specificul faptelor evocate. Criteriul „regional" al folosirii sinonimelor nu este exterior creației; el se subordonează criteriului estetic de întrebuințare a sinonimelor populare în general, cu valorile lor stilistice determinate de funcția estetică a limbii în opera literară.

Ținînd seamă de cele afirmate mai sus, capitolul sinonimelor regionale propriu-zise din limba lui Sadoveanu nu poate fi ilustrat decît printr-un număr redus de fapte. Un astfel de exemplu îl constituie mold. *țuhal* pentru *sac*, din primele scrieri ale prozatorului: „Două care încărcate cu *țuhali* suiau drumul iezăturii" (I, p. 587). *Tăbîltoc* (*tăbultoc*)

[19] Vezi articolul *În legătură cu limba literară*, în volumul *Mărturisiri*, 1960, p. 314 și urm. și comunicarea *Despre limba literară*, ținută la Academia R.S.R. și publicată în „Contemporanul" din 4.II.1955.

[20] Cf. și observațiile acad. I. Iordan: *Limba lui Creangă*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, 1956, p. 138 și urm., despre unele din moldovenismele lui Creangă, dintre care o bună parte trebuie considerate populare, datorită răspîndirii lor largi pe teritoriul lingvistic al țării noastre.

Scanned with OKEN Scanner

îl întîlnim și în scrierile de mai tîrziu, inclusiv în *Nicoară Potcoavă:* „Mușteriii mei cu *tăbîltoacele*, cinstiților drumeți, se adună mai pe sară" (XVIII, p. 160). Dar dacă între *țuhal* și *sac* sinonimia este oarecum totală, nu aceeași este situația între *sac* și *tăbîltoc;* acesta din urmă este sacul de grăunțe sau de făină umplut pe jumătate pentru a putea fi purtat pe umăr ca desagii. Menținerea lui în limba scriitorului se datorește acestei nuanțe în plus pe care o are față de termenul comun. Deosebirea semantică dintre *creangă* și ard. *cloambă* (cu varianta *clomb*) rezultă din exemplul următor: „Vîntul îi curăță *clomburile* uscate [ale părului], soarele îi îndreaptă *crengile* cele două" (XII, p. 615). *Vipie*, în schimb, este cuvîntul curent folosit în graiurile din sudul țării pentru *arșiță*, de aceea îl întîlnim într-o operă ca *Mitrea Cocor*, a cărei acțiune se petrece în această parte a țării: „Omului trudit, abia sosit de la țarină, din *vipia* verii, îi trebuie liniște" (XVII, p. 173).

Se poate afirma, fără a înmulți exemplele de acest gen, că scriitorul recurge la termenul regional propriu-zis foarte rar și numai atunci cînd el prezintă o valoare semantică în plus față de termenul comun, fie că e vorba de limba povestitorului, fie, mai ales, de aceea a personajelor originare din diversele ținuturi ale țării. Deosebirea dintre aceste sinonime este totuși și de altă natură. De obicei, termenul literar apare cînd este vorba de noțiunea ca atare, așa cum s-a fixat ea în expresiile populare uzuale. Astfel, *sac* este termenul general folosit în mod obligatoriu în comparații: *a cădea ca un sac:* „În ceasul al cincilea al dimineții, domnia sa pîrcălabul Irimia era lepădat *ca un sac* de grăunțe dinaintea treptelor de la spătăria cea mare" (XVIII, p. 43). În aceeași situație se găsesc sinonimele *pită* și *pî(i)ne.* Primul e cuvînt popular, larg răspîndit, pe care-l întîlnim curent la Sadoveanu: „Într-o sară de sîmbătă logofeteasa Maria a copt *pită*" (XIII, p. 31); „Cine-i lipsă nu mai vede *pită* . . ." (XVII, p. 191) etc. În schimb, sinonimul *pîne* s-a fixat în unele expresii unde înlocuirea lui nu e posibilă, de aceea el apare frecvent în astfel de situații: „Îndată medelnicerul sfîntului lăcaș păși înainte, înfățișînd *pînea* și sarea" (XIII, p. 131). „Sărîntocul să-și păzească *pînea* cea de toate zilele" (vorbește morarul Ghiță Lungu din *Mitrea Cocor*, XVII, p. 195). „Înțeleg că ești barbat cu libov și cu inima ca *pînea*", se adresează moș Petrea lui badea Ghiță (XVIII, p. 62).

Scanned with OKEN Scanner

Elementele care ar putea fi considerate regionale, deci limitate ca răspîndire în lexicul scrierilor lui Sadoveanu, se reduc la cîteva exemple, evident mai numeroase decît cele notate acum. Varietatea lexicală își are izvorul, de fapt, în varietatea posibilităților semantice pe care scriitorul le descoperă în vocabularul graiurilor regionale și al limbii populare, în general. Sinonimia lexicală apare ca o necesitate, motivată artistic de realismul artei lui Sadoveanu.

Marea majoritate a lexicului din limba lui Sadoveanu este reprezentată de sinonimele avîndu-și originea în limba populară, în sensul larg al cuvîntului. Acest material lexical, rezultat al cunoașterii adînci a realității lingvistice naționale, oferă scriitorului multiple surse de fructificare a valorilor stilistice ale limbii române. Nota profund populară, caracteristică limbii scriitorului, se datorește în mare măsură utilizării pe scară largă a elementelor lexicale care prezintă avantajul expresivității, în comparație cu termenul obișnuit[21]. De aceea, în locul unui termen literar, scriitorul preferă sinonimul popular, cu nuanța arhaică sau cu o rază de circulație destul de răspîndită pe teritoriul țării noastre, de pildă: *a adăsta* „a aștepta"; *a se bălti* „a se face baltă"; *a se burzului* „a se răsti"; *a cășuna* „a cauza"; *criță* „oțel"; *foale* „pîntece"; *grumaz* „gît"; *a hăcui* „a tăia"; *a se iți* „a se uita pe furiș"; *a(-i) înfiera (mustața)* „a miji, a începe să crească"; *prînzare* „prînz"; *scruntare* „locuri nisipoase sau pietroase la marginea unui rîu"; *a răpune* „a învinge"; *sumeție* „mîndrie"; *a tușina (barba, mustața)* „a potrivi din foarfece"; *a zădărî* „a atîța"; *a zăpăi* „a lătra"; *a se zborși* „a se răsti" etc.

Alteori, cuvintele dobîndesc valoare expresivă prin aceea că aparțin unor graiuri, fără să aibă sinonime corespunzătoare în limba literară[22], deoarece sînt termeni tehnici, denumind realități și obiecte specifice mediului rustic, de exemplu: *baierile* (pungii), „curele cu care se leagă punga de cingătoare"; *fedeleș* „butoiaș pentru păstrarea vinului sau apei";

[21] În legătură cu expresivitatea limbii artistice, vezi valoroasele considerații ale lui I. Coteanu din studiul *Locul stilului artistic în limba literară*, în „Limba română" X, 1961, nr. 2, p. 144—145.

[22] Referitor la folosirea în limba scriitorului a cuvintelor și expresiilor tehnice din limbajul popular, vezi și acad. Al. Rosetti, *Mihail Sadoveanu, artist al cuvîntului*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, p. 60. Despre unele elemente populare și regionale păstrate ca termeni tehnici, vezi V. Breban și I. Stan, *Raporturi lexicale între limba literară și graiurile regionale*, în „Cercetări de lingvistică", 1957, II, p. 181—192.

Scanned with OKEN Scanner

obrăzar „mască" (în limbajul prisăcarilor); *orîndă* „cîrciumă rurală luată în arendă de la proprietarul moşiei"; *ploscă* „vas mic de lemn în care se păstrează băutura"; *stricnea* (*stricnele*) „cuţit cu o limbă specială folosit pentru a lăsa sîngele animalelor bolnave"; *tarniţă* „şa" (de lemn); *ţarţamuri* „zorzoane, ciucuri" etc.

În una din *Poveştile de la Bradul Strîmb*, scriitorul îşi aminteşte de o veche cunoştinţă a sa: „Acum treizeci şi mai bine de ani, am cunoscut un om de a cărui valoare sufletească abia acum îmi dau sama. Atunci cînd m-am apropiat întîia oară de el, eram îndemnat să-l socotesc, ca şi cei care mi-l prezentaseră, un original cam *ţîcnit*. Moşierii vasluieni, la care eram găzduit pentru prima vînătoare de toamnă, îl categoriseau cum că *i-ar fi lipsind o doagă*. Prietenii gazdelor mele, proprietari din marginea ţinutului Fălciu, întrebuinţau altă expresie populară: să ştiţi că-i cam *vîntuit*. Ţăranii — pădurari şi hăitaşi — se arătau mai energici în apreciere: *e pălit cu leuca*" (XVI, p. 358). Acelaşi personaj e caracterizat mai încolo drept *zăltat*, *nătîng* (p. 360) şi *sărit din ţîţîni* (p. 366).

Este evidentă plăcerea cu care scriitorul înşiră sinonimele (şi expresiile sinonimice) populare desprinse din limba vie pentru a numi, cu o vădită „bucurie a cuvintelor"[23], aceeaşi însuşire pentru care vorbirea populară cunoaşte, în acest caz, ca şi în altele asemănătoare, o mare bogăţie lexicală. În exemplul următor sinonimele apar în vorbirea personajului. În *Zodia Cancerului* părintele Nicoară, aflat la masă cu abatele Paul de Marenne în casa şatrarului Griga, nu acceptă o discuţie în materie de teologie cu confratele său neortodox — discuţie în care el nu vede, dealtfel, decît prilej de gîlceavă pe o temă unde identitatea de opinii este exclusă. Se adaugă la aceasta şi sentimentul personajului că o astfel de dispută despre credinţă iese din sfera eticii pe care el o reprezintă. „Spune-i aşa papistaşului, că noi n-avem ştiinţă multă — se adresează el lui Alecu Ruset — şi că nu vreau să *mă clănţănesc* cu el, pentru că Dumnezeu vede şi înţelege" (X, p. 52). Pentru o astfel de convorbire, el îl sfătuieşte pe abatele francez să se înfăţişeze, cînd va ajunge la Iaşi, la Înalt prea

[23] „Nu eşti artist dacă nu încerci bucuria cuvintelor, dacă nu te pasionezi de varietatea şi expresivitatea lor, aşa cum le-au creat multele experienţe ale vieţii şi muncii poporului tău" (T. Vianu, *Bogăţie şi transparenţă*, în *Probleme de stil şi artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 176—177).

Scanned with OKEN Scanner

sfinţia sa Dosoftei, „*să se ieie* amîndoi *la harţă, să se taie în vorbe ca-n săbii*“ (*ibid.*, p. 53).

Întrebuinţarea sinonimului popular a se *clănţăni*, în locul verbului comun şi abstract *a se certa*, dă exprimării, ca şi în limba vorbită, o netă superioritate stilistică, întrucît evocă imaginea concretă a unei conversaţii zgomotoase şi inutile, prin asocierea stabilită de vorbitorul popular cu mişcarea repetată a clanţei de la uşă; expresia *a bate din dinţi* (*din gură*) ca din clanţa uşii, pentru „a se certa“, sugerează, pe lîngă intensitatea tonului unui astfel de dialog — deci un atribut fizic — şi pe acela al atitudinii sceptice, morale, cu care vorbitorul întîmpină din capul locului o discuţie sortită să ia proporţiile nedorite ale unei controverse fără rost. Expresiile care urmează — *a se lua la harţă* şi *a se tăia în vorbe ca-n săbii* — fac posibilă anticiparea imaginii dramatice pe care şi-o formează popa Nicoară despre dialogul „de la egal la egal“ dintre abatele catolic şi învăţatul vlădică moldovean.

Deosebirile stilistice dintre cele două fragmente se datoresc nu numai faptului că sinonimele apar, în primul caz, în partea narativă a textului, iar în al doilea în partea dialogată. În exemplul citat mai întîi, caracterizarea felului original de a fi al unui boier scăpătat, Theodor Buzdugan — care înfruntase prejudecăţile clasei lui consacrîndu-se îndeletnicirii de chihaie (şeful pădurarilor) — este făcută prin prisma oamenilor din jurul său, cărora abdicarea boierului de la situaţia lui socială li se părea un act ciudat, inexplicabil pe altă cale decît printr-un accident patologic. În vorbele părintelui Nicoară de la Costeşti ne întîmpină limbajul rustic şi colorat al unui ţăran, în contrast cu rafinamentul amabil, cultivat în conversaţie de diplomatul străin.

Alăturăm la exemplele de mai sus şi cîteva serii sinonimice de substantive din aceeaşi categorie, pornind de la termenul comun, urmat de sinonimele populare cele mai frecvente şi mai semnificative din punct de vedere stilistic.

Obicei, năravuri, rînduială: „Aşa-s *obiceiurile* şi nebuniile tinerilor, din care ei se trezesc cu mare amărăciune“, constată jupîneasa Anca în legătură cu răpirea fetei sale de către Niculăieş Albu (XIII, p. 562—563).

„După *naravul* autohton, acest barbat [Lai Cantacuzin] n-avea în toate zilele chef de lucru“ (XI, p. 486). „Trenurile întîrziau şi eu ascultam poveştile şi vorbele după *naravul*

pe care îl am" (XVI, p. 361). „Ciobanului însă nu-i era ruşine şi nu cunoştea asemenea *rînduieli*" — în privinţa povestirilor de la Hanu Ancuţei (VIII, p. 533). „El a sorbit o picătură după *rînduiala* oamenilor de demult" (XVIII, p. 379).

Zarvă, larmă; zvoană, zvon, sunet: „În întuneric, de dincolo de stufuri, de pe grindurile gîştelor, răzbătea spre cer o *zarvă* întinsă, cu scoborîri şi creşteri, cu ascuţişuri mirate şi întărîtate (...) Năzuise într-o latură a lor şi vulpea, fără îndoială. *Larma* avea expresie numai sub această presupunere". Moş Neculai îşi aduce aminte de o întîmplare asemănătoare, cînd s-a stîrnit tot aşa „*zvoana* care am auzit-o şi noi" (VIII, p. 406). „Lunca a început a suna de *zvonul* unui vînt grabnic" (XVIII, p. 31). „Am înţeles curînd ce era acel *zvon* de glasuri subţirele" (*ibid.*, p. 34). „Venea pînă la foc *sunet* de ape de la un vad al Moldovei" (*ibid.*, p. 31) etc.

Ceaţă, negură, pîclă: „Se auzea numai foarte slab ca un fior, din *ceaţa* răsăritului, zvonul Mării" (VIII, p. 416). „Dis-de-dimineaţă răsărise soarele în *neguri;* şi stătuseră *pîclele* asupra întinderilor pînă într-un tîrziu" (XIII, p. 633) etc., etc.

Este destul de greu să se precizeze conotaţiile acestui grup de sinonime pe care le-am numit populare (deşi unele dintre ele au caracter figurat sau arhaic şi poetic, azi), cum sînt *rînduială* şi *sunet* (acesta din urmă cu înţelesul de „zgomot"). Ele apar în întrebuinţarea scriitorului nu rareori pe aceeaşi pagină, de exemplu *zarvă — larmă — zvoană; negură — pîclă,* desemnînd nu o dată acelaşi fenomen, cum se poate constata din exemplele citate, la care se poate adăuga, firesc, un număr impresionant de alte fapte asemănătoare. Sinonimele de acest gen nu sînt totuşi perfecte, cu toate că sfera lor coincide într-o măsură mai mare decît aceea a sinonimelor regionale. Deosebiri de înţeles există şi între ele. Observaţia făcută la sinonimele regionale este valabilă şi aici: termenul comun este general şi — stilistic vorbind — neutru, sinonimele lui populare, mai expresive; pe de altă parte, indicele expresivităţii nu este acelaşi în toate cazurile, din care cauză substituirea lor nu este posibilă. Astfel, primul din exemplele transcrise, *obicei* (termen literar), apare în vorbirea personajului, cu sensul de „deprindere obişnuită, naturală" şi deci „scuzabilă": *obiceiurile* tinerilor (Jupîneasa Anca

Scanned with OKEN Scanner

ajunge oarecum la înţelegerea şi deci la tolerarea actului răpirii fiicei sale); *năravul* este o deprindere reprobabilă; valoarea stilistică a termenului rezultă din opoziţia de sens faţă de *obicei*, pe care îl înlocuieşte deseori în limba lui Sadoveanu, în situaţii care sugerează ironia uşor disimulată a scriitorului. În sfîrşit, *rînduială* este un sinonim parţial (şi figurat) al lui *obicei*, încărcat cu semnificaţie stilistică aparte, întrucît contribuie la evocarea ideii de acţiune împlinită potrivit unor practici îndelungate şi acceptate de obişnuinţele sau de tradiţiile unui şir întreg de generaţii. Este unul din elementele specifice lexicului sadovenian, avînd funcţia de a sugera impresia de cumpătare în atitudinea şi în vorbele personajelor care, acţionînd în virtutea unor experienţe vechi, raportează atitudinile şi actele lor la o ordine anumită, desprinsă din colectivitatea care le-a transmis-o şi în care ei se încadrează prin gîndirea şi gesturile lor. Cuvîntul apare des şi în limba scriitorului, care se identifică astfel cu vorbirea şi cu felul de a fi al eroilor săi.

Sinonimele substantivului *obicei* ne duc spre arta de povestitor a lui Sadoveanu, care surprinde detalii din psihologia eroilor săi în ecourile ce se răsfrîng asupra limbajului lor. Pe de altă parte, sinonimele din celelalte două categorii — *larmă, ceaţă* etc. — sînt mijloace ale artei descriptive, de diferenţiere şi individualizare a elementelor peisajului, prezentat de fiecare dată din unghiuri inedite. Transcriem şi cîteva exemple aparţinînd seriilor unor verbe frecvent întîlnite la Sadoveanu şi care duc la aceeaşi concluzie:

1. *a vorbi: a bleşti, a bolborosi, a clămpăni, a cuvînta, a descîlci,* (moldoveneşte) *a rosti, a schimba vorbe etc.;*

2. *a se mişca: a (se) foi, a furnica, a mişuna, a se ţese* (încoace şi încolo), *a viermui* etc.;

3. *a se linişti: a se alina, a se ogoi, a se ostoi, a se potoli;*

4. *a umbla: a tropăi, a dupăi, a lepăi, a tipăi* etc.

Utilizarea marii bogăţii sinonimice a verbelor populare desemnînd noţiunea *a vorbi* este explicabilă la un scriitor pentru care modalitatea specifică a artei sale este povestirea cu numeroasele-i dialoguri în care intervenţiile personajelor sînt surprinse şi individualizate prin timbrul sau intensitatea vocii[24] şi, în general, prin detaliile care înregistrează aspectele

[24] Vezi B. Cazacu, *op. cit.*, p. 146 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

particulare ale vorbirii lor. Alteori sînt puse la contribuţie conotaţiile unor vorbe cu înţeles frecventativ : *a (se) foi, a furnica* etc. sau onomatopeice : *a tropăi, a dupăi, a lepăi, a tipăi*. Să se observe în ultima serie gradaţia descendentă creată de calitatea vocalelor din rădăcina onomatopeică a verbului: *o — ă:* tropăi: „comisul cel bătrîn se dusese *tropăind*“ (XIII, p. 315); *u — ă:* dupăi: „Badea Ghiţă . . . a *dupăit* la prag“ (XVIII, p. 99) ; *e — ă :* lepăi : „Două ţigănci . . . au venit *lepăind* cu picioarele desculţe“ (XI, p. 235) ; *i — ă:* tipăi: „Animalele *tipăiră* pe cărări . . .“ (VIII, p. 439). Se adaugă la aceasta natura şi gradul de sonoritate diferit al consoanelor sau al grupului de consoane — în primul exemplu — care îşi dau concursul la crearea diferenţelor de intensitate — şi de calitate — rezultate din folosirea celor patru verbe, dintre care primul sugerează zgomotul obişnuit şi dur al paşilor, celălalt sunetul înfundat al mersului, al treilea plescăitul tălpilor goale, iar ultimul mersul uşor şi mărunt al animalelor mici. Diferenţierea semantică este de natură intensivă şi îşi găseşte astfel sprijin în simbolismul fonetic al cuvintelor, mai exact spus al vocalelor din rădăcină, de origine onomatopeică[25].

Arta lui Sadoveanu constă, în această privinţă, în descoperirea posibilităţilor stilistice ale limbii populare şi în utilizarea lor cu un succes neegalat încă în proza poetică pînă la el şi nici după el. În această ordine de idei, este necesar să amintim din nou că la baza artei lui Sadoveanu, ca expresie stilistică, stă cunoaşterea deplină şi adîncă a realităţii lingvistice actuale şi vechi[26], după cum la temelia operei sale în general stă cunoaşterea realităţii sociale şi naţionale din trecut şi din vremea noastră.

Sinonimia lexicală populară urmează să fie completată cu un alt aspect, acela al sinonimelor arhaice, întîlnite în primul rînd, dar nu exclusiv, în operele de evocare istorică. Ele reprezintă, în ultimă instanţă, un strat mai vechi al aceluiaşi lexic popular, altădată viu. Scriitorul recurge în scrisul său, cum remarcă G. Călinescu, la acel „grai nou istoric bun, din

[25] Despre valoarea expresivă a onomatopeelor, vezi G. I. Tohăneanu, *Onomatopeele în proza lui M. Sadoveanu*, în „Scrisul bănăţean“, 1962, nr. 11, p. 18—24; vezi şi bogata listă a formaţiilor onomatopeice la G. Istrate, *op. cit.*, p. 343—347.

[26] Acad. I. Iordan, *Maestru al limbii noastre literare*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, p. 60—61.

trecut pînă în prezent şi pe care creatorul însuşi îl foloseşte scăzînd proporţia de expresii tehnice vechi şi înlocuindu-le cu altele pe măsură ce se apropie de prezent, totdeauna însă cu grija de a fi înţeles, ca să mă exprim astfel — precizează autorul citat — şi în trecut"[27].

De aceea, nu surprinde frecventa întrebuinţare a unor variante sinonimice arhaice (unele din acestea păstrate încă, izolat, în graiuri) alături de cuvîntul comun mai nou, de exemplu : *a dori — a pofti ; a face — a săvîrşi ; a fi — a sta ; a hotărî — a stabili — a statornici ; a porni — a purcede ; a obţine — a dobîndi ; a se prezenta — a se înfăţişa ; a renunţa — a se lepăda ; a trăi — a hălădui* etc.

Faptul că unele dintre aceste cuvinte pot fi întîlnite şi în unele graiuri actuale, mai ales în cel moldovean, unde ele s-au conservat ca elemente ale lexicului tradiţional, face ca distincţia dintre elementele vechi şi cele populare să fie greu de făcut, iar cînd o facem trebuie să acceptăm riscurile unei clasificări aproximative. Mai potrivit este să considerăm unele din aceste cuvinte ca : *a dobîndi, a hălădui* drept elemente arhaice şi totodată populare, sau cuvinte aparţinînd lexicului tradiţional.

Dintre numeroasele sinonime arhaice, amintim pentru a completa, în parte, exemplele de mai sus, substantivele *fur* şi *lotru*, frecvent întrebuinţate alături de cele actuale : *hoţ, tîlhar*. Primele trei le întîlnim pe aceeaşi pagină (XIII, p. 557), dintre acestea *hoţ* şi *fur* în vorbirea lui Ştefan cel Mare, cînd dă poruncă lui Simion Jder să urmărească pe răpitorul lui Iaţco Hudici : „Întreabă-l pe sfinţitul arhimandrit dacă n-au purces pe urma acelui *hoţ* alergătorii domneşti. (. . .) Domnia ta pleci numai dacă nu ni-l aduc pe *fur* poimîne sară". „În vremea asta *lotrul* îşi ducea prada nestingherit". (*ibid.*). „A fost *tălhar* Niculăieş Albu ; se vor găsi alţi *tălhari* mai mari decît el" — meditează vorniceasa Irina (*ibid.*, p. 605). Adeseori — cum se va vedea din cele ce urmează — în locul cuvîntului propriu, scriitorul preferă un sinonim perifrastic şi eufemistic, ca în exemplul : „S-auzea că umblă noaptea prin viile de la Niculiţel *cercetători de struguri*" (XVI, p. 98). Cf. şi sinonimul figurat, pentru aceeaşi noţiune : „Le-au luat [pe cneaghine] şi s-au dus după feleşagul *meşterilor de drumul mare*" (XIII, p. 540). În amîndouă

[27] G. Călinescu, *Mihail Sadoveanu*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, 1956, p. 11.

exemplele eufemismul, cum se vede, este marcat prin valori conotative exprimînd ironia îngăduitoare a povestitorului.

Este sigur că în vorbirea lui Ştefan Vodă nu trebuie căutată o distincţie semantică între *hoţ* şi *fur*, folosiţi la interval de cîteva propoziţii. Identitatea de sens este totală, dar nu acest lucru este cel mai important. Ca şi în unele din exemplele date la sinonimele populare (*larmă — zarvă; ceaţă — pîclă*), unde distincţia între valorile semantice nu e posibilă (şi nici necesară), avem a face cu o vădită intenţie de a se da *varietate exprimării lingvistice*. În măsura în care sfera semantică a sinonimelor coincide la Sadoveanu, faptul îşi găseşte motivarea în folosirea tezaurului lexical oferit de limba populară — incluzînd aici şi aspectul ei lexical mai vechi — căreia i se conferă prestigiul de instrument artistic. Prin varietatea sinonimică a vocabularului lui Sadoveanu capătă înţeles mai larg ideea de *bogăţie a limbii populare*, a cărei esenţă este sintetizată şi stilizată de scriitor, prin trăsăturile ei cele mai proprii, în limba sa. Noutatea în expresia lingvistică sadoveniană rezidă, aşadar, în primul rînd în dezvăluirea cu artă şi cu măsură din partea prozatorului a ceea ce este valoros şi specific în limba naţională a poporului său. Limba operei lui Sadoveanu este însăşi imaginea vie, limpezită şi superioară, a limbii artistice româneşti din perioada ei mai nouă.

*

Sinonimia lexicală în opera lui Sadoveanu cuprinde şi un alt aspect care se adaugă celui discutat pînă acum, unde a fost vorba de valorificarea expresivă a elementelor regionale, populare şi arhaice. Vom avea în vedere sinonimia „figurată", adică sistemul de conotaţii ale cărui mijloace pun în lumină originalitatea stilistică a lexicului sadovenian, ca expresie a intervenţiei creatoare a scriitorului în materialul limbii şi a utilizării lui artistice individuale, în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Ne vom limita la cîteva exemple, în primul rînd la unele verbe care descriu efecte de lumină şi care, alături de cele care comunică impresii auditive, muzicale, alcătuiesc o parte din trăsăturile distinctive ale stilului scriitorului[28]. Sfera lor nu coincide decît parţial, dar însuşi-

[28] Cf. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 228 şi urm.; ed. Geo Şerban, 1966, vol. II, p. 46 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

rea care le apropie este aceeaşi „dominantă expresivă", ca să folosim formula lui Ch. Bally[29], întrucît sentimentul cu care scriitorul întîmpină fenomenul evocat este asemănător — apreciativ în primul grup de exemple din cele citate mai jos, în sensul de reacţie admirativă a scriitorului ; în al doilea exemplu, atitudinea artistului, sugerată de sensurile conotative ale verbelor, imprimă tabloului accentele unei drame omeneşti : a) „Pe ici, pe colo, plopii tremurători *licăreau* cu străluciri argintii" (I, p. 192) ; „În vale *clipea* un rîmnic întins în lumina dimineţii" (*ibid.*, p. 206); „. . . în stecla creaţă a Sucevei *năluceau* cleni" („apăreau brusc în lumină") (XVIII, p. 76) ; „Împrejurimile *scăpărau* vioriu sub luna plină" (VIII, p. 445) ; „Şi cele dintîi raze ale răsăritului *fulgerară* spre negurile depărtării" (II, p. 582) ; b) „Afară vînturile sfîrşitului de toamnă *se văitau* în livezile uscate, *bubuiau*, se mai ogoiau ; cîteodată roate de frunze moarte năvăleau în fereastră, *tremurau* şi se *zbăteau* cu sunet uscat" (I, p. 74).

Din cauza caracterului figurat, metaforic (în ultimul exemplu se ajunge la personificare), sinonimia este aproximativă, datorită includerii cuvîntului în rîndul sinonimelor prin transfer semantic ; altfel spus, sfera semantică a sinonimului figurat se suprapune sferei celui propriu numai în accepţia dată celui dintîi de scriitor, aşadar în context. Sinonimia este *incidentală* (contextuală) şi expresivă prin caracterul ei de noutate. Aşa, de pildă, *a fulgera* este sinonimul figurat pentru *a da lumină*, *a lumina* în propoziţia „cele dintîi raze ale răsăritului *fulgerară*" şi pentru *a lovi* în exemplul „. . . Răducan Chioru l-a şi *fulgerat* cu palma peste gură" (VIII, p. 535). Tot astfel *a strica* (limpezimea) : „. . . mistreţii se îndemnau *să strice* limpezimea apei" (VIII, p. 360—361) este echivalentul sinonimic figurat pentru *a tulbura*, întrebuinţat la rîndul lui cu sens metaforic în expresia *se tulbură vremea*. *A strica* poate însemna altădată „a vătăma" : „. . . iar pentru furtişag pe rob îl baţi fără *să-l strici*" (XIII, p. 412).

Există o înclinare constantă a stilului lui Sadoveanu, evidentă în scrierile mai noi, spre întrebuinţarea metaforică a cuvîntului, ca efect al procesului de transferare a informaţiei lingvistice din planul denotativ în cel conotativ, adică al

[29] *Traité de stylistique française*, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

convertirii enunțului semantic în expresie stilistică[30]. Există puține pagini din vasta operă a scriitorului în care expresia lingvistică să nu surprindă pe cititor prin caracterul ei metaforic inedit, alături de imaginile cu care este familiarizat, dar care apar, la rîndul lor, de fiecare dată într-o altă ambianță și cu o altă rezonanță stilistică. O astfel de gamă, cu adevărat unică, a mijloacelor de exprimare sinonimice, nu poate produce decît uimire și încîntare, stări ale spiritului cu care întîmpinăm creația unui mare artist al cuvîntului. Ne limităm la citarea cîtorva exemple disparate de sinonime contextuale în care cuvîntul uzual este înlocuit cu un sinonim „figurat" încărcat cu o forță expresivă incomparabilă cu aceea a termenului obișnuit și neactualizat în text :

„În șes *picurau* tălăngi mîhnite" (I, p. 43) ; „. . . . abia după ce am trecut Moldova pe podul de la Mălini, *a scăpărat* soarele în promoroaca brazilor" (VIII, p. 428) ; „. . . . și zilele *au căzut* fără număr, ca frunze moarte în veșnicie" (XI, p. 9) ; „. . . . amintirea Genovevei de Brabant a rămas și *înflorește* încă" (*ibid.*, p. 10) ; „Vîrînd o mînă sub rantia de șiac mohorît, călugărul Stratonic *scurmă* în săculețul pe care-l avea aninat la coapsa dreaptă și scoase două nuci" (XIII, p. 391) ; „Slujitorul se veseli *coborîndu-se* oarecum din înfățișarea-i disprețuitoare" (*ibid.*, p. 393) ; „Marea se *îmboura* năvălind asupra uscatului" (XVI, p. 230).

Evitînd termenul curent și inexpresiv, scriitorul face apel la variatele însușiri polisemantice ale cuvîntului, fie prin punerea în valoare a unor înțelesuri populare sau vechi, fie, mai cu seamă, prin atribuirea de sensuri noi, conotative, unor cuvinte, fapt ce duce la înmulțirea și lărgirea limitelor stilistice ale acestora. Ne găsim în fața uneia dintre trăsăturile cele mai tipice ale stilului scriitorului. Ea se exprimă aici prin capacitatea deosebită a artistului literar de adîncire a cîmpului semantic al lexicului și de înnoire metaforică a expresiei poetice, după cum folosirea elementelor lexicale teritoriale și istorice ducea la extinderea limitelor externe ale acestui lexic. Cele două straturi ale vocabularului sadovenian, valorificate cantitativ și calitativ, pun în lumină rolul scriitorului în dezvoltarea limbii literaturii artistice sau, altfel spus, ele ilustrează ce trebuie să se înțeleagă prin formula

[30] A se vedea în această privință valorosul studiu al Paulei Diaconescu, *Informația semantică și stilistică a unui text*, cu exemple din limba lui Sadoveanu, în *Sistemele limbii*, Editura Academiei, 1970, p. 65—74.

Scanned with OKEN Scanner

creator de limbă literară atribuită unui mare artist al cuvîntului, cum este Sadoveanu.

Elementul nou, creator, rezultat prin actualizarea virtualităţilor stilistice ale limbii, se desprinde şi din îmbinările frazeologice cu caracter metaforic prin care expresivitatea limbii dobîndeşte spor şi farmec poetic. Variantele sinonimice frazeologice sînt în cea mai mare parte creaţii stilistice ale scriitorului, pe baza elementului popular, destinate să exprime nuanţe diferite ale acţiunilor şi obiectelor. Acestea sînt, în general, noţiunile cele mai obişnuite, de care vorbitorii fac uz în limbajul de fiecare zi. „Bogăţia mare de termeni — scrie acad. I. Iordan — pentru aceeaşi noţiune se întîlneşte, cum este firesc, la noţiunile curente, cu care operează de mintea subiectelor vorbitoare : apariţia frecventă a unui obiect cere ca el să fie numit mereu şi, dată fiind intervenţia afectului, care nu permite întrebuinţarea la nesfîrşit a aceluiaşi cuvînt, cu nume mereu noi sau reînnoite. Acest ultim fapt arată că circulaţia mare a unei noţiuni în viaţa zilnică nu ajunge pentru ca denumirile ei să fie numeroase. Cel puţin tot atît de importantă este şi natura intimă a noţiunii, aptitudinea ei de a impresiona sensibilitatea subiectului vorbitor"[31].

Observaţiile acestea privitoare la sinonimie în general îşi găsesc o ilustrare convingătoare nu numai în limba vorbită, unde sinonimele sînt produsul spontan al fanteziei şi afectului vorbitorului, ci şi în sinonimele frazeologice din limba artistică a lui Sadoveanu, unde ele sînt rodul unei elaborări artistice[32]. Vom da cîteva exemple, aparent disparate, dar care îşi găsesc explicaţia în caracterul divers al operei scriitorului. Am amintit cîteva dintre sinonimele seriei *a vorbi*, pe care le-am pus în legătură cu caracterul oral al stilului lui Sadoveanu, cu arta sa de povestitor[33]. Citǎm cîteva din exemplele care alcătuiesc seria sinonimă a verbului *a privi*, una din noţiunile apte să impresioneze prin natura ei sensibilitatea vorbitorului.

[31] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, 1944, p. 345, în ediţia definitivă, p. 314.

[32] Cf. şi observaţia lui Ch. Bally, *Traité*, p. 185 şi urm., care vede în imaginile artistice un produs al *intenţiei* estetice, exagerînd caracterul lor *premeditat*, în opoziţie cu faptele stilistice naturale şi spontane ale limbii vorbite.

[33] Cf. B. Cazacu, *op. cit.*, p. 146 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

„*Privirea* limpede a lui Andrei Dăvideanu îi *îmbrăţişă* pe toţi deodată" (I, p. 207) ; „Dragomir, logofătul, *cu ochii* lui mici, *mă sfredelea*" (II, p. 553) ; „— Dumneavoastră sînteţi de la Buciumeni ? întrebă el [Evghenie Ciornei] *umblînd cu privirile* asupra tuturor" (VIII, p. 192) ; „... femeile găseau vreme şi pricină să-şi înalţe capetele pe după uşi şi de după porţi *scormonindu-ne cu privirea*" (XI, p. 293); „După aceea Vasile vodă iar *a venit cu privirile* spre mine" (*ibid.*, p. 368); „Boierul cel tînăr *trecu* peste el *cu privirea*" (XIII, p. 396) ; „Arhimandritul îl *înţepă cu ochii*, urmînd a zîmbi" (XIII, p. 471); „Leuşcan *a lunecat* spre mine *o privire*" (XV, p. 69) .

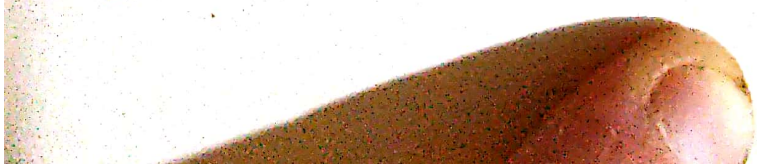
Expresia este de fiecare dată metaforică, căci sinonimia figurată aparţine prin suportul ei afectiv structurii semantice a metaforei[34]. Dar valoarea stilistică a expresiilor de felul celor de mai sus nu este determinată de simpla înlocuire a cuvîntului propriu şi a determinantului său adverbial (a privi *adînc*, *stăruitor* etc.) cu o expresie figurată, care l-ar obliga pe cititor la operaţia stabilirii asociaţiei între doi termeni, ci de ceea ce Tudor Vianu a numit „actul înapoierii către propriu"[35], proces specific cunoaşterii metaforice. *A scormoni cu privirea*, *a înţepa cu ochii* etc. sînt expresii care dau relief artistic ideii, pentru că determină pe cititor să reţină din întrebuinţarea figurată a unor astfel de îmbinări frazeologice sensul lor particular şi concret, prezent în actul subiectiv al perceperii faptului descris *sub această formă*. Este evident că funcţia expresivă a unor astfel de sinonime metaforice se datoreşte sentimentului de care e stăpînit cititorul că expresia figurată e întrebuinţată în înţelesul ei *propriu*, singura modalitate care asigură interpretării stilistice fundamentul ei intuitiv real şi originar[36].

În afară de aceasta şi în altă ordine de idei, expresia sinonimică prezintă noţiunea *a privi* din unghiuri diferite, care sînt cele ale atitudinii vorbitorului. Între *a îmbrăţişa cu privirea* (pe toţi) şi *a umbla cu privirile* (asupra tuturor),

[34] „Se poate afirma că toate modificările semantice pe care le suferă cuvintele în vorbirea afectivă sînt, în fond, *metafore*, aşadar imagini, produse ale fanteziei noastre" (I. Iordan, *Stilistica*, *loc. cit.*)

[35] Tudor Vianu, *Observaţii asupra metaforei poetice*, în „Iaşul literar", 1961, nr. 10, p. 58; acelaşi articol în *Studii de stilistică*, 1968, citatul la p. 375.

[36] Tudor Vianu, *loc. cit.*



deosebirea este de ordin calitativ sau afectiv : în primul caz vorbeşte o gazdă ospitalieră, în al doilea, un om de afaceri obişnuit să caute pretutindeni cunoştinţe apropiate, legate, direct sau indirect, de interesele lui. Un domnitor ca Vasile Lupu, căutînd spre un slujitor ca tînărul Bogdan Soroceanu, îl domină cu privirea „cu care *vine spre el*", slujitorul simţind mişcarea ei vie şi stăpînitoare. Între *a trece cu privirea peste cineva* şi *a luneca spre cineva o privire* deosebirea este de la indiferenţă la complicitate tacită.

O realitate care prin natura şi efectele ei „bucură pe călătorii singuratici" este focul, „cel dintîi Dumnezeu al oamenilor" (XVIII, p. 31), care adună în jurul lui trecători în popas sau vînători după izbînzile zilei. El este unul din decorurile naturale în care se desfăşoară, în evocările scriitorului, momentele dramatice ale furtunilor abătute asupra ţării. Transcriem cîteva din sinonimele frazeologice ale verbelor *a aţîţa* (focul), *a aprinde*, *a arde*, *a înteţi*, întîlnite în astfel de pagini : 1) „... *am zădărît cu vreascuri focul* aţipit în blăniţa-i de spuză. Cînd *se răsuciră flăcări* şi ne văzurăm iarăşi, fiorul de vînt stătu" (VIII, p. 515) ; 2) „Părintele Filaret se întoarse c-un fir subţire de cetină, îl apropie de candela de la icoane şi-l *făcu să deie flacără*" (XI, p. 217); „... peste un patrar de ceas acoperişurile de paie ale satelor de dincoace *au* şi *ridicat vîlvătaie*" (*ibid.*, p. 276) ; „Deci tîrgul *ardea* cu mare palalaie şi în puţine ceasuri *s-a aţîţat pîrjolul* dintr-un capăt în altul. *S-a zbătut în foc* şi Curtea Domnească; au sărit scîntei şi acolo" (*ibid.*, p. 287); „Atunci daţi *zăgneată focului* ca să ospătăm pe măria sa şi pe slujitorii săi" (XVIII, p. 177).

Expresiile sinonimice folosite ale verbului *a (se) aprinde*, de pildă, cel mai bine reprezentat în exemplele de mai sus, ne dau prilejul să constatăm că scriitorul valorifică aspectele diferite sub care îi apare fenomenul, pe care-l înfăţişează sub diverse feţe, după cum surprinde un detaliu sau altul, o însuşire sau alta, care modifică sensul fundamental al noţiunii, dîndu-i un caracter particular: *a da flacără*, *a se răsuci flăcări*, *a se ridica vîlvătăi*. Impresiile reţinute se deosebesc nu numai prin intensitatea lor, ci şi prin modul diferit în care sînt înregistrate de sensibilitatea spectatorului : faţă de *a da flacără*, unde noţiunea dobîndeşte un aspect individual şi concret, datorită prezenţei substantivului, în *se răsuciră flăcări* imaginea se sprijină pe amănuntele împletirii limbilor de foc

Scanned with OKEN Scanner

aprinse, iar în *au ridicat vîlvătaie* pe notarea dimensiunilor lui ascendente și amenințătoare. De fiecare dată sensurile coincid, dar numai în linii mari, căci în toate exemplele înțelesul noțional este perceput prin mijlocirea unor atribute calificative și diferențiate ale fenomenului înfățișat, așa cum apare el privirii spectatorului. Expresia figurată are caracter intuitiv pentru cititor, întrucît relevă o însușire de amănunt a obiectului desemnat prin cuvînt[37], dar sensul reprezentării este general, obiectiv. Sinonimia figurată este una din căile menite să ducă la o înțelegere mai adîncă a procedeelor de expresie specifice implicate în cunoașterea artistică.

Caracterul dramatic și uneori sîngeros al faptelor povestite de scriitor determină folosirea frecventă a unor verbe și expresii sinonimice desemnînd noțiunea de „pieire năprasnică", de sabie sau streang. Alături de sinonimele *a tăia, a descăpățîna, a scurta, a împuțina* (vezi *Poveștile de la Bradul Strîmb*, XVI, p. 245—247 ; *Frații Jderi*, XIII, p. 395 ; *Nicoară Potcoavă*, XVIII, p. 394 etc.), se adaugă din întinsa gamă a noțiunii în discuție și următoarele expresii frazeologice prin care se exprimă detaliile concrete ale faptului descris, care materializează și diferențiază reprezentările aceluiași fenomen : „... l-au răsturnat pe lespezi *desfăcîndu-l în bucăți și-n sînge*" (XI, p. 379) ; „*L-au hăcuit cu săbiile*" (*ibid.*, p. 380); „Îl lepădă la pămînt și-i *trecu jungherul sub foale, înțepîndu-l*" (XIII, p. 539) ; „— Eu zic *să-l pălim în numele tatălui* [pe podar] și să luăm noi în stăpînire podul", propun cei doi ciobani, frații Samoilă și Onofrei (*ibid.*, p. 572) ; „... *l-a fulgerat* [cu jungherul] *sub coasta stîngă*" (XVIII, p. 433) etc.

Apropiate de acestea sînt sinonimele frazeologice pentru verbul *a înfrînge* (*a doborî, a nimici*) pe dușman. În primele volume ale scriitorului, sinonimul este în mod obișnuit un verb arhaic : *a spîrcui* (I, p. 34), *a potopi* (*ibid.*, p. 347) etc. ; în operele de mai tîrziu, alături de sinonimul simplu, apare mai des sinonimia frazeologică, perifrastică : „... măria sa Vasilie va putea în sfîrșit *pune jos* pe Matei Vodă" (XI, p. 304) ; „a nădăjduit că, ajutîndu-l Dumnezeu, va izbîndi *să sfărîme măselele vicleanului*" (*ibid.*, p. 359); „Botezatu și Gore Doda i-*au ciocnit cu fierul* pe slujitori, *dărîmîndu*-i" (XIII, p. 996) etc.

[37] Cf. I. Coteanu, *studiul citat* din *Probleme de lingvistică generală*, p. 18; autorul se referă la sensul cuvîntului, în general.

Scanned with OKEN Scanner

Este explicabilă gama foarte diferită a variantelor sinonimice — din care am citat doar o infimă parte — pentru noţiunea în discuţie. Avem în vedere atît faptele eroice evocate în opera de inspiraţie istorică, cît şi întîmplările care alcătuiesc conţinutul celor mai multe din povestirile scriitorului, unde verbele şi expresiile frazeologice sugerează acţiunea pierderii vieţii în încleştările de pe cîmpul de bătaie sau în conflictele în care se înfruntă destinul unor personaje. Este evidentă funcţia estetică pe care o au astfel de expresii „concrete", plastice, în comparaţie cu verbul obişnuit.

Impresia crudă care se desprinde din astfel de verbe sau îmbinări frazeologice este atenuată de scriitor prin folosirea perifrazelor eufemistice. Procedeul este caracteristic mai ales limbii personajelor din scrierile mai noi ale prozatorului. Un verb, de exemplu *a spînzura*, folosit astfel în limba scrierilor mai vechi: „cei prinşi erau *spînzuraţi* de toţi copacii" (I, p. 16) etc., este evitat de cele mai deseori în dialogurile personajelor din operele de mai tîrziu. De pildă, oficialităţile din tîrgul dalmatin Cataro chibzuiesc astfel în legătură cu pedeapsa unui făptaş: „... dacă *ridicăm* asemenea marfă într-o *creangă de copac*, nu cîştigăm nimic" (XIII, p. 690). Gogolea hoţul face pronosticuri cu privire la sfîrşitul vieţii lui: „Am însă îndrăzneala să-ţi spun iarăşi că *sfîrşitul meu nu va fi sus*" (*ibid.*, p. 232). Demir i se adresează lui Nicoară Potcoavă: „Hainul acesta (Cigala) ... dacă scăpa de sorburile de aici, s-*ar fi sfîrşit c-o frînghioară de mătasă la gît* ..." (XVIII, p. 344).

Există în folosirea acestor sinonime eufemistice, pe lîngă intenţia limpede de a evita termenul curent şi dur, şi aceea de a exprima reacţia vorbitorului faţă de conţinutul comunicării, minimalizat şi estompat prin indicarea mai mult a „decorului" decît prin semnificaţia actului şi a rezultatelor lui directe pentru viaţa personajului. Procedeul ţine de vorbirea ceremonioasă a personajelor, pentru care întîmplările se cuvin a fi numite — dintr-o căutată delicateţe sau din ironie — cu „vorbe înflorite".

Înrudite cu faptele din categoria amintită acum, dar cu un alt substrat stilistic, sînt perifrazele eufemistice pentru verbul *a muri*. Moartea — sfîrşitul firesc şi deseori tragic al vieţii în povestirile scriitorului — este numită aproape întotdeauna printr-o expresie perifrastică cu ecouri din citatele biblice sau prin formule populare, dar, îndeosebi, prin peri-

Scanned with OKEN Scanner

fraze aparţinînd scriitorului : ... *intră în necunoscut, acolo unde nu-i bucurie, nici întristare* (I, p. 16) ; *mă duc la limanul cel fără vifor* (VIII, p. 482) ; *s-a petrecut din această viaţă* (XI, p. 394) ; *a adormit de-a pururi* (XIII, p. 409) ; *în curînd ai să taci de-a pururi* (*ibid.*, p. 408)[38].

Rezonanţa afectivă care se desprinde din astfel de perifraze este, evident, de altă natură decît cea amintită în exemplele citate mai înainte. Momentul săvîrşirii din viaţă este numit prin verbe modelate metaforic după tradiţiile, concepţia despre viaţă a poporului şi după expresia lui populară. Nu sînt cuvinte de spaimă şi nici de tînguire ; *tăcerea de-a pururi* vine ca după o datorie împlinită, fără zguduiri şi fără meditaţii deşarte. Pe de altă parte, un sentiment de reţinută melancolie, trezit de amintirea întîmplărilor apuse şi a oamenilor de altădată, stăruie de-a lungul povestirii, creînd acea ambianţă lirică ce învăluie evocarea unor icoane îndepărtate şi scumpe.

Dar sentimentul vieţii este mai puternic şi biruitor la Sadoveanu, în comparaţie cu gîndul întunecat al morţii. Nici un alt scriitor din literatura noastră nu a acordat un loc atît de larg scenelor conviviale, de unde respiră o adevărată bucurie a vieţii, care-i adună pe prieteni şi cunoscuţi sub semnul aceleiaşi comuniuni sufleteşti, şi unde ei se întrec din vorbe şi se măsoară din pahare, preţuite şi unele şi altele deopotrivă drept semne ale vredniciei. Asemenea întîlniri se desfăşoară după un anumit ritual care face din manifestările fireşti ale unor astfel de scene prilejul unor ocupaţii ceremonioase. De aceea, *a bea* înseamnă pentru eroii lui Sadoveanu *a sorbi din rodul pămîntului şi-al soarelui* (VIII, p. 474), iar *a fi băutor — a avea mare dragoste de băutură* (XIII, p. 384), *a bea, a mînca* fiind verbe ce nu fac parte din lexicul obişnuit al scriitorului. Povestitorul le evită, înlocuindu-le cu perifraze eufemistice în care verbul *a se îndeletnici* deţine un rol esenţial, cum se poate vedea din exemplele: „În vremea cît *ne îndeletniceam cu berbecele*, ceauşul poştelor ne-a cercetat hîrtiile" (XI, p. 260) ; „Pînă într-acea clipă [călugărul] tăcuse şi *se îndeletnicise cu oala*" (VIII, p. 472) ; „... era o mişcare vie şi venea de pretutindeni zvon de veselie, fiind toată

[38] Cf. şi echivalentele sinonimice abstracte: „Eram în tovărăşia unui prieten distins *care acum nu mai este* ..." (VIII, p. 321); „Din cînd în cînd se adună cu mine toţi ai mei şi vorbim despre lucruri care au fost şi prieteni *care nu mai sînt*" (XVI, p. 318).

lumea așezată la *îndeletnicirea cu bucatele și paharele*" (XIII, p. 41) ; Maruşca „a trecut pe lîngă bătrîni care *se înțelegeau foarte bine din pahare*" (*ibid.*, p. 444) etc.[39]

De fiecare dată noțiunile sînt descompuse în elementele lor alcătuitoare, așa cum se oferă ele intuiției personajelor sau autorului. Nefiind conceptuală, deci abstractă, expresia nu se reduce la un indice comun, generalizator, ci conține în ea elemente intuitive care transformă noțiunea într-o imagine perceptibilă. Sinonimele figurate și eufemistice din această categorie nu se suprapun, din punct de vedere semantic, decît prin caracterul lor metaforic, adică în situații determinate de context. Sinonimia este „incidentală" și se sprijină pe procesul metaforic al întrebuințării inedite și creatoare a cuvîntului și a expresiei, cărora li se conferă semnificații speciale, mai adînci și diferite față de termenul uzual folosit ca element al comunicării conceptuale. Întrucît apar în limba artistică, sinonimele acestea au fost numite de unii lingviști *literar-stilistice*[40]. Valorile stilistice obținute nu sînt numai rezultatul unui simplu transfer semantic, ci și expresia unei atitudini a scriitorului, evidentă în multe din scrierile mai noi, unde, prin vorba înflorită și ceremonioasă, prin ironia fină și amabilă, stilul lui Sadoveanu amintește de unele din procedeele artei literare a unor scriitori ca A. France și Th. Mann[41]. Față de reflexele culturii umaniste și filozofice în scrierile acestora, cu efecte asupra caracterului aforistic al stilului, la Sadoveanu întîlnim vorbirea sentențioasă venind din izvoarele paremiologiei populare, din literatura Orientului și din cărțile noastre vechi. Aforismul se detașează însă deseori de structura și semnificația lui originară, dobîndind, cum s-a remarcat pe bună dreptate, „o coloratură savantă și abstractizantă, rod al unei întinse culturi a scriitorului"[42].

[39] Despre valoarea evocatoare a cuvîntului, care „nu presupune cu necesitate sensul figurat al acestuia", cf. Eugen Câmpeanu, *Substantivul. Studiu stilistic*, Editura științifică, 1975, p. 58—62.

[40] R. H. Budagov, *op. cit.*, p. 70—71.

[41] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 238; ed. Geo Șerban, II, p. 60; cf. și idem, *Mihail Sadoveanu la 75 de ani*, în *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, p. 82.

[42] Pompiliu Dumitrașcu, *Stilul aforistic în „Nicoară Potcoavă"*, în „Cercetări de lingvistică", 1966, XI, p. 284. Revenind, după propria-i mărturisire, asupra lucrării sale anterioare despre Sadoveanu, Nicolae Manolescu depășește printr-o laconică și substanțială frază factura cla-

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, fără să adopte o atitudine sceptică față de neologisme, așa cum părea înclinat în primele scrieri, Sadoveanu este bucuros cînd descoperă în limba vie un sinonim popular pentru un neologism, iar cînd acest lucru nu e posibil, el atribuie sensuri noi unor cuvinte sau expresii care pot fi socotite creații ale scriitorului. Iată doar cîteva exemple. Comisoaia Ilisafta așteaptă pe comisul Manole „cu destulă grijă și *bătaie de inimă*" („emoție", XIII, p. 104—105). „Bubă ce *se cățălește* („se întinde și se inflamează"), cugeta în sine cu mare spaimă uncheșul Petrea" despre rana lui Nicoară (XVIII, p. 26). Bogdan Soroceanu se gîndea dacă în vorbele prietenoase ale diacului de latinește nu se ascunde „vre-un *ascuțiș*" („ironie, înțeles echivoc") (XI, p. 300). „Străjerii stau *scrișt* pe cer" („profilați", XIII, p. 335). Presvitera Olimbiada pregătește lui Nicoară *băutura de liniște* („calmant", XVIII, p. 60).

A găsi astfel de corespondențe sinonimice în limba populară sau a le crea după modelul limbii vii, ca în ultimele două exemple, pentru a înlocui termenii uzuali și tehnici, înseamnă a fructifica în plan estetic ceea ce este durabil și nepieritor în graiul vorbit, adăugîndu-i valori semantice și stilistice printr-o intuiție creatoare de artist al cuvîntului.

Într-un articol publicat în 1941, sub titlul *În legătură cu limba literară*, scriitorul nota: „Mărturisesc că-mi place să aud pe săteanul nostru spunînd *speranță* și *timp*, în loc de *nădejde* și *vreme*. Nu mă tem că se va împestrița și se va ticăloși vechea limbă frumoasă și înțeleaptă a părinților noștri, pentru că procesul de primenire a limbii populare e un fenomen firesc... Tot astfel, în limba literară, neologismul intră firesc acolo unde-i nevoie de el pentru conciziune și precizie"[43].

„Prigonirea pînă la exces a neologismelor" în primele creații ale scriitorului izvora din conștiința artistului că tezaurul național al limbii oferea comori necunoscute încă și neexploatate de ajuns. Este ceea ce a făcut Sadoveanu însuși

sică și umanistă a operei scriitorului: „La Sadoveanu [spre deosebire de alți prozatori citați de autor], clasicismul (influențat de-asemenea de Orient) va așeza la baza educației filozofia și în genere Cartea; dar va afirma în egală măsură spiritul colectivist, opus aceluia individualist..." (*Modernitatea lui Sadoveanu*, în *Teme 3*, Ed. Cartea românească, 1978, p. 98).

[43] M. Sadoveanu, *Mărturisiri*, București, 1960, p. 312.

de-a lungul unei activităţi creatoare fără egal în arta noastră literară. Neologismul reprezenta însă o necesitate în scrierile care, prin caracterul lor, impuneau folosirea lui. El devine o necesitate şi în creaţia literară de mai tîrziu a scriitorului, cînd atitudinea contemplativă şi lirică cedează atitudinii intelectuale şi reflexive din paginile descriptive ale prozatorului[44]. Citatul următor, spicuit din *Anii de ucenicie*, poate oferi o imagine despre arta cu care scriitorul a dat întrebuinţare estetică tuturor posibilităţilor sinonimice ale limbii, reale şi virtuale, populare, metaforice şi neologice, topite toate într-o sinteză unică, purtînd asupra ei pecetea artei scriitorului: „În înfăţişarea unică a dezgheţului de primăvară de care mi-am adus astăzi aminte, am rămas fixat şi eu însumi pentru totdeauna: constat asta în imaginea indelebilă pe care o păstrez în mine şi am încredinţarea că toate, împreună cu mine cel de altădată, s-au păstrat în sine, în fracţiunea de timp şi de lumină care continuă să călătorească în infinit. Mă voi stînge curînd; dar icoanele acestea, ca şi lucirile unui astru mort, vor continua să fie, fără sfîrşit" (XVI, p. 403).

Bogăţia limbii lui M. Sadoveanu este rezultatul, în primul rînd, al mijloacelor sinonimice cărora artistul li se adresează în scrisul său. Sporul adus pe această cale expresiei literare este nu numai material, numeric, dar şi expresiv, stilistic. Scriitorul face apel la sinonimele regionale, răspîndite pe un teritoriu lingvistic mai mult sau mai puţin întins, şi la sinonimele vechi, care-şi păstrează încă forţa de comunicare şi de evocare artistică. Întrebuinţarea lor e dictată de locul şi timpul cărora le aparţin personajele prozatorului, de posibilităţile semantice ale graiului regional, dar şi de intenţia artistului de a da varietate exprimării. În primele două cazuri avem a face cu o motivare obiectivă a întrebuinţării lor literare, în ultimul, cu una subiectivă. Dar, în toate trei împrejurările, utilizarea largă a variantelor sinonimice de pe întregul teritoriu al ţării şi din epoci diferite pune în lumină caracterul *naţional* al limbii scriitorului, expresie a specificului naţional al operei sale.

Numeroase sînt sinonimele literare, a căror motivare este de ordin artistic şi izvorăşte din preocuparea scriitorului de a evita cuvîntul banal şi şters pentru a-l înlocui cu altul

[44] Vezi Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 236—237.

Scanned with OKEN Scanner

mai puţin prozaic, mai expresiv. Sinonimele folosite de scriitor se bazează pe însuşirile polisemantice ale cuvîntului, din care iau naştere valorile conotative, devenite metafore lexicale sau frazeologice[45]. Inventivitatea lingvistică deosebită a scriitorului se manifestă prin numeroasele creaţii stilistice originale, care dau expresiei lui Sadoveanu, de fiecare dată, farmecul noutăţii, deşi este vorba, de fapt, de acelaşi *sistem* de imagini, adică de un anumit tip sau mod de construcţie stilistică, variabil doar între anumite limite. Bogăţia semantică a cuvîntului la Sadoveanu, generatoare de noutate stilistică, conferă limbii scriitorului caracterul de *limbaj poetic*, cu toate atributele pe care sîntem obişnuiţi să le asociem acestei noţiuni. Una dintre aceste trăsături, şi anume cea esenţială, este funcţia estetică pe care un astfel de lexic şi-o asumă şi o îndeplineşte în creaţia literară. Mijloacele lexicale utilizate de scriitor, prin această largă şi originală valorificare a resurselor expresive, favorizează în mod deosebit cercetarea specificului stilului artistic, ca mod de existenţă a operei literare, în raport cu celelalte stiluri neartistice ale limbii.

Ca formă de exprimare lingvistică, sinonimele lexicale pot lua aspecte diverse: cuvinte propriu-zise, sinonime figurate, contextuale sau figurate-frazeologice. Tendinţele constatate, sub acest aspect, de-a lungul evoluţiei stilului sadovenian, indică frecvenţa sporită a sinonimului figurat şi frazeologic, mai ales, în locul termenului curent şi propriu. Tendinţa aceasta merge paralel cu evoluţia artei scriitorului, de la evocarea romantică şi lirică din primele scrieri, la operele de mai tîrziu, unde precumpăneşte o notă umanistă, desprinsă din tradiţia culturii noastre vechi şi populare şi transpusă stilistic în vorbirea sentenţioasă, ceremonioasă şi înflorită a personajelor. Fără a respinge neologismul, scriitorul îi acordă locul cuvenit în locul sinonimului popular, acolo unde interesul estetic al operei o cere, în paginile de evocări autobiografice sau de analiză din unghiul unei atitudini reflexive.

Arta literară a lui M. Sadoveanu nu-şi poate dobîndi întreaga semnificaţie decît ţinînd seama de realitatea lingvistică naţională pe care limba operei sale o exprimă în forme şi pe trepte diferite ale stilului înalt, ca atribut estetic şi etic al artei clasice.

[45] Despre polisemie ca rezervor al expresivităţii limbajului poetic, vezi I. Evseev, la Marin Bucă, I. Evseev, în *op. cit.*, p. 31—98.

Scanned with OKEN Scanner

„Limbă populară", „limbă literară", „limbă națională", „limbă poetică", „stil individual" sînt noțiuni distincte, amintite frecvent pînă acum în legătură cu obiectul acestor pagini. Este momentul să spunem că toate aceste însușiri ale expresiei artistice în opera prozatorului nostru se conjugă și se armonizează într-o imagine unică, extrasă și alcătuită savant din fuziunea unor substanțe, aflate în stare „naturală" înainte și dincolo de arta cuvîntului sadovenian; ele se regăsesc sublimate în proza scriitorului pînă acolo încît a stabili raporturile cu sevele inițiale, intrate și topite în țesătura frazei, este o operație dificilă, pîndită de riscul de a confunda materia cu produsul ei elaborat. Limba lui Sadoveanu este în acest sens „ireală, observă G. Călinescu, cum este limba lui Creangă. Scriitorul cult nu poate s-o imite fără a pastișa, și ea cade în folclor, fiind greu, cu toată originea ei personală, a distinge izvoarele de creațiile proprii"[46]. De curînd, un scriitor, pornind de la caracterizarea lui G. Călinescu, a găsit o formulă fericită, deși în aparență paradoxală, pentru definirea aceluiași fenomen: „Limba lui Sadoveanu, vie fiind sau eternă are șansa să devină o limbă moartă, ca și sanscrita *Vedelor*, dar o limbă universală, cu o matematică și o muzică la fel de precis elaborată ca și a oricăreia dintre limbile moarte și sfinte". Și în continuare: „Nu mă îndoiesc o clipă de valoarea etern valabilă a vorbirii eroilor lui Sadoveanu, care folosesc o limbă românească eternă, ca și latina lui Tacit, ca și elina lui Homer, ca și sanscrita"[47].

Despre nici un alt scriitor al literaturii noastre, în afară de Eminescu, nu se poate susține că a ridicat, asemenea lui Sadoveanu, un monument limbii românești, învestind-o cu prestigiul de a rămîne un simbol înscris în timp al esenței unui grai existent din vechime și pînă azi, pretutindeni și nicăieri, în formele purității filtrate din izvoare ascunse, adînci și îndepărtate, dar trăind dincolo de ele ca un semn al biruinței artei asupra vorbelor noastre puține și sărace, uitate ori prefăcute de valul necurmat al schimbărilor.

[46] G. Călinescu, *Mihail Sadoveanu*, în *Studii și articole închinate lui Mihail Sadoveanu*, p. 40.

[47] Paul Anghel, *Scriitor uitat?*, în *Efemeride*, Ed. Albatros, 1972, citat de Edgar Papu, *Cutezanța de a gîndi*, în „Contemporanul" din 18 august 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu

Critica literară a ajuns de mai multă vreme la un consens atît cu privire la recunoaşterea forţei epice a operei lui Rebreanu[1], cît şi în privinţa formulei de „stil cenuşiu", atribuită autorului *Răscoalei*. *Cenuşiu* ar trebui să însemne „expresie ternă", lipsită de varietate, de relief şi de culoare. Lăsăm la o parte epitetele „defavorizat de expresie", „stil bolovănos" etc. cu care au fost etichetate unele dintre cele mai de seamă creaţii ale scriitorului. Aceste aprecieri cvasiunanime (şi net defavorabile) îşi găsesc explicaţia în reacţia criticii literare — şi a unor scriitori — faţă de estetica prozatorului. În adevăr, Rebreanu înţelege prin artă altceva decît un meşteşug rafinat menit să lucreze cu graţie asupra sensibilităţii cititorului. El şi-a definit concepţia despre artă în binecu-

[1] Studiul fundamental despre arta lui Liviu Rebreanu rămîne acela al lui Tudor Vianu din *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 319—333, ediţia Geo Şerban, 1966, vol. II, p. 177—196. Cf. şi articolul aceluiaşi despre *Ion*, în „Viaţa românească", ian. 1921, p. 95—99, articol reprodus şi în vol. *Masca timpului*, 1926. Dintre studiile recente, vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, în „Viaţa românească", nr. 11, 1953, p. 281—311, studiu reprodus ca prefaţă la vol. *L. Rebreanu, Opere alese*, I, E.S.P.L.A., 1959, p. V—LII. Cf. şi studiul introductiv la *Pădurea spînzuraţilor*, E.S.P.L.A., 1956, p. 5—16, semnat de Silvian Iosifescu; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, studiu introductiv la *Liviu Rebreanu, Opere*, I, 1968, p. XX—XXVIII. Despre limba scriitorului, cea dintîi cercetare o datorăm Elenei Stan, *Limba şi stilul lui Liviu Rebreanu în romanul „Ion"*, „Scrisul bănăţean", VII, 1956, nr. 3, p. 55—63. Stilul scriitorului face obiectul unui dens articol al lui Al. Andriescu, *Sobrietatea stilistică şi realismul lui Liviu Rebreanu*, „Limbă şi literatură", 1957, nr. III, p. 7—18, republicat în *Stil şi limbaj*, Ed. Junimea, 1977, p. 186—207.

Scanned with OKEN Scanner

noscutul articol *Cred*, publicat nu mult timp după apariţia romanului *Ion*. Reamintim cîteva dintre ideile scriitorului formulate acolo:

„Pentru mine arta — zic artă şi mă gîndesc mereu numai la literatură — înseamnă creaţie de oameni şi de viaţă... În artă interesează nu frumosul, o născocire omenească, ci pulsaţia vieţii. Durabilitatea ei (a literaturii) atîrnă numai de cantitatea de viaţă ce o cuprinde... Temelia creaţiei rămîne, negreşit, expresia, nu însă ca scop ci ca mijloc... Dealtfel, cred că e mult mai uşor a scrie frumos decît a exprima exact. Poate nu e o simplă întîmplare că toţi creatorii mari de viaţă s-au mulţumit să scrie bine şi au neglijat floricelele stilistice după care se prăpădeau contemporanii. Expresia exactă îţi cere mai multă zbuciumare: «Cuvîntul ce exprimă adevărul»"[2].

La aceste mărturisiri, elocvente prin ele însele şi constituind temelia unei estetici realiste, pot fi alăturate amintirile unor critici literari sau scriitori, ca acele ale lui T. Vianu[3] ori ale poetului Camil Baltazar[4], precum şi o parte din manuscrisele şi corespondenţa prozatorului publicate în ultima vreme[5] şi care vorbesc în acelaşi sens despre concepţia scriitorului cu privire la artă.

Este util, credem, ca cercetarea mijloacelor de expresie ale artei scriitoriceşti a lui Rebreanu să se facă în lumina concepţiei artistice a scriitorului (fără a rămîne însă exclusiv la aceasta), dacă acceptăm principiile sale estetice drept fundamentul unei literaturi subordonate concepţiei realiste despre arta literară.

Scriitorul este, aşadar, un artist în măsura în care realitatea, lumea, oamenii, cu destinul lor, îşi găsesc expresie deplină în opera sa, ca existenţă umană, capabilă să sugereze mişcarea, clocotul vieţii. Esenţialul este a exprima această viaţă cu sinceritate şi obiectivitate, căci adevărurile se cer rostite cu limpezime, şi nu acoperite cu fraze şlefuite şi văluri poetice. Cuvîntul va sluji acestei intenţii a scriitorului.

[2] Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Bucureşti, 1943, p. 10—12 *(passim)*.
[3] Tudor Vianu, *Serbări la Năsăud*, „Gazeta literară" din 25.X.1956.
[4] Camil Baltazar, *La ţară, la Liviu Rebreanu*, „Tînărul scriitor", 1956, nr. 3, p. 90—93.
[5] Vezi Nicolae Liu, *Geneza unui roman clasic despre 1907*, „Viaţa românească", 1957, nr. 3, p. 27—36.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea vieţii nu se poate realiza artistic decît atunci cînd „psihologia şi obiectivitatea merg alături“[6], întrucît obiectivitatea scriitorului presupune crearea de tipuri umane a căror viaţă sufletească să se manifeste „detaşat“ de cea a creatorului, adică, oarecum, independent de atitudinea sa subiectivă. De aici decurge formula nouă a realismului lui Rebreanu, în opoziţie cu realismul artistic şi liric al lui M. Sadoveanu, de pildă[7]. Acestui fapt i se datoreşte şi aparenta răceală, lipsa de „înduioşare“ a scriitorului faţă de soarta personajelor sale, atitudine care nu este echivalentă cu „indiferenţa“, ci este expresia a ceea ce scriitorul numeşte „sinceritatea în artă“, considerată de Rebreanu însuşirea de căpetenie a artistului. Arta lui Rebreanu de a conferi adîncime interioară personajelor sale trebuie căutată deci nu în măiestria cuvîntului, ci în vocaţia scriitorului de a-şi individualiza eroii pe calea analizei psihologice, prin dezvăluirea profunzimii, a bogăţiei şi a contradicţiilor vieţii lor lăuntrice manifestate în conduita lor morală. „Tendinţa permanentă a limbii artistice, observă Al. Dima, obiectivul ei principal îl alcătuieşte (...) capacitatea ei de a individualiza“[8]. Individualitate în creaţia artistică înseamnă, din această perspectivă, psihologie a personajului, relief spiritual, autenticitate umană.

Limba şi procedeele de stil nu aduc frazei lui Rebreanu strălucire; ele pun în lumină însă o trăsătură de caracter, un amănunt esenţial, o situaţie psihologică. De aceea, nu trebuie să ne surprindă la autorul *Răscoalei* o anumită lipsă de varietate a mijloacelor de stil, impusă de adevărul elementar că atitudinile şi reacţiile sufleteşti pot rămîne, ca mod de exprimare exterioară, aceleaşi în împrejurări diferite.

*

Personajele lui L. Rebreanu trăiesc o viaţă interioară de o mare intensitate. Vorbele, frazele rostite de ele sînt doar expresia parţială a frămîntărilor lor lăuntrice. Gîndurile, sentimentele şi emoţiile eroilor se comunică nu rareori în crîm-

[6] L. Rebreanu, *loc. cit.*

[7] Vezi Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 321—322, ed. Geo Şerban, II, p. 35.

[8] Alexandru Dima, *Cîteva procedee fundamentale ale limbii artistice*, „Limba română“, 1955, nr. 2, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

peie de convorbire sau în cuvinte care descoperă pentru o clipă pornirile, dramele sau revolta din sufletul lor. Procesul frecvent de inhibare a gîndurilor îşi găseşte forma stilistică în folosirea pe scară largă a reticenţei, a vorbirii suspendate, a cărei funcţie stilistică fusese remarcată încă din antichitate de Demetrios[9]. Iată în acest sens cîteva exemple din cele multe care s-ar putea cita din opera lui L. Rebreanu.

Între Laura, fiica cea mare a învăţătorului Herdelea, şi studentul Aurel Munteanu are loc o ultimă convorbire. Idila lor se încheie cu aceste cuvinte: „(Laura) se opri şi, cu glas tremurat, îi zise pentru ultima oară:

— Va să zică crezi că . . .?

Tînărul plecă ochii în pămînt, ruşinat şi răspunse ca un vinovat:

— Cred că . . .“ (*Ion*, 103)[10].

Întorcîndu-se de la Bucureşti, unde fuseseră pentru a cumpăra moşia Nadinei — fără rezultat însă — ţăranii din Amara discută în tren cu un străin, care le destăinuie că pe la ei s-ar fi împărţit pămîntul, după ce s-a vărsat mult sînge, deoarece oamenii puseseră mîna pe securi. După vorbele străinului, se făcu tăcere grea în vagon, apoi cîţiva ţărani oftară, iar „Petre Petre, care nu deschisese gura toată vremea, mormăi cu o flacără în ochi:

— Apoi, pînă n-om pune mîna pe topoare, nici noi n-om . . .

Se opri brusc parcă vorbele i-ar fi scăpat fără voia lui. Oamenii îl auziră, dar nimeni nu întoarse capul spre el“. (*Răscoala*, 219)[11].

Căpitanul Klapka încearcă să se apropie sufleteşte de Bologa, bănuindu-l stăpînit de aceleaşi gînduri care-l frămîntau

[9] „. . . adeseori reticenţa produce un efect şi mai puternic, ca în următorul loc din Demostene: «Eu unul aş . . ., dar nu vreau să spun nimic jignitor» (. . .). Prin faptul că s-a întrerupt, oratorul are aici mai multă forţă decît prin orice altă vorbă, şi, pe zei! adesea chiar obscuritatea dă frazei vigoare, căci tot ce-i numai bănuială impresionează mai tare . . .“ (*Tratatul despre stil al lui Demetrios*. Traducere de C. Balmuş, Iaşi, 1943, p. 180).

[10] Citatele din operele lui L. Rebreanu sînt reproduse după ediţiile: *Ion*, E.S.P.L.A., 1955; *Răscoala*, E.S.P.L.A., 1957; *Pădurea spînzuraţilor*, E.S.P.L.A., 1956; *Opere alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1959.

[11] Cf. şi analiza unor exemple similare la Al. Andriescu, *art. cit.* din *Limbă şi literatură*, III, p. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

şi pe el, după executarea sublocotenentului Svoboda. Ofiţerul român se apără cu violenţă:

„— Domnule căpitan, cred că vă înşelaţi, cred că... zise Bologa aspru, aproape cu ură. Şi nu ştiu ce vă face să-mi atribuiţi..." (*Păd. sp.*, 72). Acelaşi Klapka îşi cere scuze, dîndu-şi seama că a săvîrşit imprudenţa de a-i aduce la cunoştinţă lui Bologa că vor fi mutaţi pe frontul românesc:

„— Iartă-mă, prietene... Am uitat că tu... Sînt un..." (*ibidem*, 86)[12].

La aceste exemple se pot alătura şi altele în care reticenţa e redusă la elipsă şi exprimată sub forma unor exclamaţii monosilabe, cum este interjecţia *de*, asupra căreia insistă pe drept cuvînt Ov. S. Crohmălniceanu[13], subliniind nuanţa ei stilistică variată în funcţie de starea sufletească a personajului.

În *Răscoala*, doi ţărani angajează în treacăt o convorbire. Ne aflăm în ajunul dezlănţuirii furtunii:

„— Noroc, noroc Trifoane! strigă Leonte Orbişor pe uliţă oprindu-se o clipă cu sapa de-a umăr. Te-ai apucat de treburi?

— Ce să facem? Pe lîngă casă — răspunse Trifon Guju de pe prispă, ciocănind de zor.

— Baţi coasa, Trifoane, ori...? întrebă Leonte fără mirare.

— O bat să fie bătută, zise Trifon fără să ridice capul.

— Mi se pare că vrei să coseşti înainte de a secera.

— Apoi dacă trebuie?... De" (*Răscoala*, 301).

[12] Procedeul amintit acum îl întîlnim frecvent la Marin Preda în *Moromeţii*. Personajele acestui roman prezintă unele note comune, foarte interesante, din punctul de vedere al trăirilor lor lăuntrice, cu eroii lui L. Rebreanu (mai ales cu cei din *Răscoala*). De aici şi identitatea unor procedee de analiză psihologică, între care şi reticenţa. Iată cîteva exemple (citez după ediţia din „Biblioteca pentru toţi", 1960): „Iar tu, Polino, să nu crezi că eu am să mai... că n-o să mai dau ochii cu tine" (p. 29). „D-aia eram supăraţi, că altfel maică..." (p. 216). „O să vă împăcaţi cu alde tac-tu şi o să vă duceţi acolo! Că aici e greu de trăit. Sîntem mulţi şi..." *(ibid.)*.

[13] Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, în studiul citat din „Viaţa românească", p. 308. Observaţia fusese făcută mai înainte de G. Călinescu, cu referire la „vorba apăsată şi interjecţională a personajelor din *Răscoala*" (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 650—651).

Scanned with OKEN Scanner

În același moment al evoluției evenimentelor din *Răscoala*, colonelul Ștefănescu stă de vorbă cu țăranii de pe moșia lui, încercînd să le cîștige bunăvoința și silindu-se să le ghicească intențiile. Dialogul se desfășoară astfel: „...că eu tot ce am, aici am băgat și cu voi am împărțit... Nu-i nimic, băieți! Dumnezeu e sus și vede!... Eu nu v-am bătut, nu v-am înșelat, nu v-am năpăstuit, v-am ajutat, v-am ocrotit, v-am învățat. Acu puteți să-mi trageți cu parul. Așa-i?

Colonelul se uită pe rînd la țărani, așteptînd o vorbă de protestare sau de recunoaștere. Oamenii tăceau. De abia într-un tîrziu, Ștefan, cel mai deschis, făcu:

— De!

Glasul se stinse gol ca o bășică de săpun" (*ibidem*, 311—312)[14].

Analiza exemplelor transcrise impune o primă constatare, și anume că viața sufletească a personajelor lui Rebreanu se consumă la o mare adîncime, că ea atinge zone pentru dezvăluirea cărora limbajul pare insuficient, necuprinzător. Raporturile dintre stările de conștiință și expresie nu sînt răsturnate, întrucît comunicarea incompletă, frîntă, consecință a factorului inhibitiv, își are corespondentul în gîndirea difuză, tulbure, necristalizată în stări de spirit nete, ci răsucită înăuntru, coborîtă brusc și curmată ca proces de exprimare verbală. Eroii lui Rebreanu (avem în vedere exemplele citate mai sus) nu se comunică pe ei înșiși, în întregime, în vorbele lor. Momentele de tensiune sufletească, gîndirea neexteriorizată, sînt sugerate prin suspensia frazei și prin elipsă, adică întregite de tăcerea ce se așterne după astfel de convorbiri. Ca și ecoul în locurile pustii, care amplifică vorbele și le poartă din culme în culme, tot astfel golul, tăcerea care urmează după frazele suspendate ale Laurei, ale lui Bologa sau ale țăranilor din *Răscoala* potențează clipele de încordare lăuntrică. Pauzele, scenele mute, liniștea încărcată ce coboară după asemenea convorbiri frînte sau după acel *de* echivoc definesc o stare sufletească confuză și învolburată, inaptă să urce pînă la expresia verbală limpede și răspicată.

Intensitatea și profunzimea stărilor sufletești își găsesc manifestarea stilistică și în folosirea frecventă a repetiției. Ca și în cazul procedeelor menționate mai sus, repetiția ne duce spre același plan intim și obscur al conștiinței perso-

[14] Vezi și exemplele comentate de G. Călinescu, în *loc. cit.*

najului. Cititorul are însă intuiţia clară că în astfel de replici ideea, amplificată prin repetiţie, nu exprimă decît fragmentar gîndirea eroului, al cărei fir se deapănă într-o zonă aflată dincolo de cercul imediat şi luminos al conştiinţei.

Exemple de acest fel se găsesc din abundenţă într-un roman psihologic ca *Pădurea spînzuraţilor*. Reflecţiile lui Apostol Bologa iau forma unor repetiţii obsesive, a unui refren chinuitor, din care străbate puterea strivitoare a gîndurilor: „— Omul... omul... omul, făcu Bologa, cutremurîndu-se", după o discuţie cu un camarad al său (*Păd. sp.*, 37). „— Nu se poate, nu se poate, nu se poate", rosteşte altădată acelaşi personaj deznădăjduit, încercînd să fugă de gîndurile care-l prindeau în păinjenişul lor, dărîmîndu-i echilibrul comod în care se complăcuse pînă atunci" (*ibidem*, 86).

În *Răscoala*, atmosfera morală este concentrată nu rareori în astfel de repetiţii care stăruie ca o ameninţare surdă. Discursul demagogic al prefectului Boierescu în faţa ţăranilor sărăciţi şi flămînziţi din Amara este ascultat la început în tăcere, apoi se ridică glasuri de protest, iar în cele din urmă toate vocile se contopesc într-un singur cor repetînd nesfîrşit acelaşi refren:

„— Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!" Iar cînd plutonierul Boiangiu încearcă să potolească îndîrjirea aceluiaşi Petre Petre, acoperindu-i gura cu palma, ţăranul respinge violent mîna jandarmului, răcnind furios:

„— Ia mîna de pe mine!... De ce pui mîna pe mine? Ce-s eu sluga ta să pui mîna pe mine?... Mă batjocoreşti pe mine... De ce-ai pus mîna pe mine?..." Făcîndu-şi drum spre uliţă, el se îndepărtează repetînd mereu acelaşi refren „parcă limba i s-ar fi răsucit astfel încît altceva să nu mai poată rosti:

„— De ce pune mîna pe mine, că nu-s batjocura nimănui... De ce pune mîna..."

După risipirea adunării, la crîşma lui Busuioc, unde se adună ţăranii, se auzea limpede glasul lui Petre Petre pe deasupra celorlalte:

„— De ce să puie mîna pe mine?" (*Răscoala*, 323—333)[15].

[15] Pentru semnificaţia stilistică a procedeului, să se vadă şi comentariul nostru din *Stil şi expresivitate poetică*, Editura ştiinţifică, 1972, p. 161—162.

Scanned with OKEN Scanner

Ar însemna să simplificăm în chip nepermis faptele dacă am atribui repetiţiilor simpla funcţie de reliefare a unor momente-cheie de tensiune psihică. În *Pădurea spînzuraţilor*, repetiţiile sînt reflexul unei gîndiri torturate de ezitare. Formele procedeului pot revela şi perspectiva în care se va înscrie evoluţia ulterioară a personajului, exprimînd mobilul actelor sale şi indicînd astfel liniile dezvoltării acţiunii, ca în scena amintită din *Răscoala*. Protestul aceluia care va deveni, la un moment dat, conducătorul răsculaţilor din Amara este semnul unei stări de spirit generale, care vine parcă din adîncuri pentru a se revărsa peste zăgazurile răbdării. Este un simptom al „acumulărilor cantitative" îndelungate care se vor manifesta în saltul violent al răzmeriţei.

Mişcîndu-se într-o lume potrivnică, fiind animaţi de dorinţe care pun stăpînire tiranică pe ei, eroii lui Rebreanu sînt angajaţi în conflicte cu mediul social în care trăiesc şi care se exprimă în primul rînd printr-un conflict cu ei înşişi. În alţi termeni, aceasta înseamnă că traiectoria morală a eroilor lui Rebreanu nu este lineară şi „armonioasă", ci şovăielnică şi contradictorie. Ea implică un permanent proces de afirmare şi negare pe plan psihologic şi social. De aceea, personajele prozatorului îşi deliberează îndelung actele, îşi adună toate argumentele pentru a acţiona într-un anumit fel, ca să adopte în cele din urmă atitudini la care cititorul nu se aştepta, deoarece conduita lor anterioară nu făcea previzibilă această schimbare bruscă, la prima vedere, şi nemotivată, în aparenţă, a felului lor de a reacţiona. Există la eroii lui Rebreanu o linie sinuoasă a comportamentului lor, marcată prin reacţii şi gesturi neaşteptate. Cînd ţăranii din schiţa *Proştii* caută multă vreme un loc pe banca de pe peronul gării, pentru a se aşeza apoi jos, lîngă colţul băncii, gestul renunţării contrazice aşteptările cititorului, dar luminează cu putere o trăsătură psihologică: stîngăcia şi sfiala celor umili, descinşi într-un mediu pe care-l simt ostil. Asemenea detalii caracterizează mai cu seamă clipele de mare tulburare din viaţa personajului, influenţa stărilor emoţionale asupra actelor de voinţă fiind un loc comun în psihologie. Să alăturăm şi alte exemple la cel amintit acum.

Lîngă trupul neînsufleţit al tatălui său, pe Grigore Iuga îl podidesc lacrimile, care cad pe mîinile împreunate ale

Scanned with OKEN Scanner

mortului. „Grigore se ridică, scoate batista, cu gîndul să șteargă mîinile mortului, dar pînă ce o desfășură se răzgîndi și-și acoperi cu ea obrajii" (*Răscoala*, 471). După ce Apostol Bologa își formează convingerea că „distrugînd reflectorul buclucaș, va dobîndi de la generalul Karg mîntuirea, i-a părut rău și i-a fost rușine că s-a gîndit măcar să treacă la inamic" (*Păd. sp.*, 96). Același personaj este decis să-i obiecteze generalului că serviciul la coloana de muniții e mai anevoios, „dar chiar atunci își aduse aminte de preotul român din coridor și îndată îi răsări în inimă dorința de a-l cunoaște" (*ibidem*, 139).

Procedeul la care ne-am referit aparține categoriei mijloacelor de analiză psihologică. Viața sufletească a personajului se exteriorizează în clipele de cumpănă și se concretizează în acte de voință „spontane", care se fixează în imaginația cititorului ca reprezentări vii și durabile ale faptelor și oamenilor. Eroii lui Rebreanu trăiesc nu numai prin manifestările din afară ale temperamentului lor, ci, în aceeași măsură, prin bogăția vieții lor psihice, determinată de împrejurările în care sînt puși. Este o modalitate realistă, proprie marilor creatori de artă, de a exprima prin astfel de mijloace varietatea de forme pe care o ia viața interioară a eroilor, în procesul continuu și contradictoriu al biografiei lor morale.

Impresia copleșitoare de realitate apăsătoare și crudă ce se desprinde din paginile prozei scriitorului se înfăptuiește astfel, ca și la toți marii scriitori, în afara ornamentului stilistic și a frumosului intrinsec al expresiei. „Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele din lume", scrie Rebreanu întru apărarea crezului său artistic.

În *Eugénie Grandet*, Balzac face următoarele reflecții, în pasajul unde bătrînul Grandet se pregătește să-i anunțe nepotului moartea tatălui lui:

> „În împrejurările hotărîtoare ale vieții, sufletul nostru se alipește puternic de locurile unde ne năpădesc bucuriile și durerile. Ca atare, Charles cerceta cu luare aminte merișorul acestei grădinițe, căderea veștedelor frunze, zidurile părăginite, ciudățeniile arborilor fructiferi, amănunte pitorești ce aveau să i se întipărească

Scanned with OKEN Scanner

în amintire legate pentru veşnicie de acest ceas solemn . . ."[16].

Rebreanu a acordat un loc larg descrierii acestor împrejurări din viaţa personajului, cînd sufletul acestuia, stăpînit de puterea dramei pe care o trăieşte, înregistrează în chip pregnant imaginile lumii din jurul lui. Ne vom referi la două exemple spicuite din *Pădurea spînzuraţilor* şi anume, mai întîi la capitolul I, 9, înfăţişînd scena ieşirii lui Bologa de la comandant, după ce i se refuză cererea de a fi mutat de pe frontul românesc. Adevărata lui dramă abia acum începe. El priveşte, „parcă ar fi fost aici întîia oară", ograda, automobilul, căruţele, casa acoperită cu olane vechi. Toată înfăţişarea curţii, cu lucrurile ei banale, pe lîngă care trecuse de atîtea ori, capătă dintr-o dată înţeles pentru el, i se fixează în minte părîndu-i-se vrednică de luat în seamă. Tot astfel în descrierea aşteptării lui Bologa, escortat de soldaţi, în curtea cartierului diviziei: „În fundul ogrăzii aceleaşi două automobile şi parcul de motociclete; lîngă hambarul cu arestaţi parcă aceeaşi santinelă, în coridor şi înaintea uşii din stînga aceeaşi îngrămădire de soldaţi . . . şi pomii înfloriţi din spatele acareturilor şi fîntîna cu cumpănă în mijlocul curţii . . .". (De remarcat structura sintactică nominală a fragmentului, fără nici un predicat, corespunzînd astfel pe deplin ideii de imobilitate, de înregistrare intensă, dar pasivă, adică situată pe acelaşi plan, a spectacolului lumii din jur.)

Nevoia unui echilibru al funcţiilor psihice impune ca obiectul atenţiei să fie deplasat în lumea realităţii fizice, imediate. Eroul îşi caută un reazim în obiectele comune din preajmă, care-i devin acum apropiate, familiare. Sentimentul izolării definitive, al înstrăinării şi al frîngerii destinului îl fac să întîrzie, să se ataşeze de lucruri altădată neutre, indiferente. Ceea ce se petrece în sufletul lui Bologa se explică printr-un proces specific de dilataţie a percepţiei. Ca în faţa unor mari primejdii, simţurile dobîndesc acuitate şi spiritul luciditatea ceasurilor de grea primejdie. Nici unul dintre obiectele asupra cărora cade privirea lui Bologa nu are vreo legătură cu tragica lui experienţă. Pe această cale se comunică însă cu mare forţă ideea necesităţii de a evada din cercul

[16] Balzac, *Eugénie Grandet*, în româneşte de Cezar Petrescu, E.S.P.L.A., 1949, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

gîndurilor, dorința de a fugi de sine însuși și de a căuta sprijin și poate ocrotire, dacă nu chiar complicitate, în lumea din afară. Astfel de pagini impresionează prin adevărul lor psihologic de o mare și gravă simplitate.

Este greu de admis că expresia artistică în creația lui Rebreanu atrage atenția numai prin lipsa ei de culoare, prin stilul „cenușiu" al prozatorului. Altminteri cum s-ar cuveni explicată forța realistă a portretelor eroilor, dramatismul conflictelor, amploarea scenelor de masă zugrăvite? Căci materialul lingvistic tern, aspru și colțuros, pe alocuri, stă în opera lui Rebreanu la temelia unor construcții artistice impunătoare, populate de o lume pe care o simțim pulsînd de o viață intensă și chinuitoare.

Am afirmat mai sus că factorul inhibitiv intervine nu o dată în gîndirea eroilor scriitorului, fapt ce determină crearea unor stări sufletești difuze, de îndoială, și, în genere, de procese psihice insuficient de cristalizate. Un sentiment de teamă sau de prudență face ca personajele romancierului să-și acopere gîndurile cu fraze rostite ca pentru ele înseși. De aceea replicile, cînd nu explodează pline de cutezanță, sînt murmurate, șoptite, cu stîngăcie ori jenă. Nu s-a observat de ajuns insistența cu care e folosit în dialogurile lui Rebreanu verbul *a mormăi*, cu sinonimele lui: *a bodogăni*, *a bolborosi*, *a bîlbîi*, *a boscorodi*, *a-și morfoli cuvintele* etc., adică tot atîtea echivalente pentru redarea ideii de gîndire exprimată pe jumătate, ca pentru sine, cu un substrat afectiv comun majorității personajelor prozatorului.

Folosirea acestui procedeu duce la monologul interior și la stilul indirect liber, cu care I. L. Caragiale și I. Slavici ne-au familiarizat în literatura noastră din secolul al XIX-lea[17]. Ambele procedee dețin, alături de comentariul scriitorului, un loc însemnat în analiza psihologică la L. Rebreanu. Transcriem cîte un exemplu pentru fiecare caz în parte dintre cele amintite.

În noaptea dezertării, Bologa caută drumul care trebuia să-l ducă spre linia frontului românesc:

[17] Exemple numeroase aparținînd acestui stil au fost analizate de Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, Editura didactică și pedagogică, 1972. Pentru citatele din Liviu Rebreanu, vezi p. 68 și passim.

Scanned with OKEN Scanner

„La vreo cinci sute de metri însă se desprinse alt drum, spre sectoarele infanteriei, pe care trebuie să-l urmeze dînsul. Pe cînd îşi făcea astfel socotelile îi veni în minte, fără să vrea, locotenentul Varga şi se gîndi zîmbind:

«Varga mă aşteaptă mereu . . .»

Merse liniştit mai departe. Calea cobora printr-o vale seacă, strîmbă.

«Numai de n-aş întîlni vreo patrulă», îşi zise Apostol, fără frică, parc-ar fi vorbit cu altul.

Pe urmă, după cîţiva paşi, îşi auzi cizmele bocănind pe cărarea bolovănoasă (. . .) Se pomeni zicîndu-şi fericit:

«Mare noroc de n-am întîlnit pe nimeni . . . Cu adevărat că sînt născut într-o zodie bună!»" (*Păd. sp.*, 281).

Procedeul constă în tălmăcirea gîndurilor intime ale personajului prin propriile lui cuvinte şi în alăturarea comentariului paralel al scriitorului. Amănuntele subliniate prin vorbire directă — amintirea lui Varga, gîndul că s-ar putea întîlni cu o patrulă, impresia că e salvat — exprimă starea de linişte momentană de care e stăpînit personajul, sentiment cu atît mai tragic cu cît evenimentele imediat următoare aveau să-l curme brusc şi brutal, întrucît ceea ce Bologa considera drept certitudine era o teribilă amăgire.

Iţic Ştrul nu bănuieşte la început mobilul plecării „în patrulare" cu caporalul Ghioagă: „Iţic, la început, se mîndrise că-l alesese pe dînsul să însoţească în recunoaştere pe caporalul Ion Ghioagă. Mai fuseseră ei împreună şi alte dăţi, şi umblaseră bine. Cu Ghioagă ar fi mers şi-n inima iadului, fără frică. Dar azi căprarul parcă-i un străin. Niciodată n-a mai fost aşa de acru. Se vede că recunoaşterea aceasta e mai primejdioasă ca toate, dacă şi căprarul e încurcat şi posomorît. De ce nu s-o fi alcătuit o patrulă tare, cum se cuvine? Ce nesocotinţă să plece numai doi inşi, cînd au de înfruntat cine ştie ce greutăţi! Asta înseamnă să mergi de bună voie şi fără folos în gura morţii. Iţic Ştrul se cutremură şi se uită ba în dreapta, ba în stînga mai cu luare-aminte, să-şi dea seama unde-l duce căprarul" (*Opere alese*, I, p. 282).

În ultimul exemplu, după cuvintele scriitorului „Iţic, la început, se mîndrise că-l alesese pe dînsul să însoţească pe căprarul Ion Ghioagă", pătrundem în lumea gîndurilor soldatului, începînd cu propoziţia „mai fuseseră ei şi alte dăţi", încheiată cu concluzia aceluiaşi personaj, că o astfel de încer-

Scanned with OKEN Scanner

care este sortită unei morți sigure. Frazele care urmează: „Ițĭc Ștrul se cutremură . . .“ etc. nu mai aparțin personajului, ci autorului; el reia narațiunea după ce a îngăduit cititorului să citească gîndurile și emoțiile eroului, devenite și ale autorului, dar păstrînd forma de exprimare a personajului cu care naratorul se identifică. Așadar, autorul vorbește în locul personajului, dar se confundă atît de mult cu lumea trăirilor acestuia, cu lumea gîndurilor și sentimentelor acestuia, încît redă nu numai conținutul vorbirii eroului, dar și maniera de expunere a acestuia, aspectul emoțional al exprimării[18].

Utilizarea pe scară largă a stilului indirect liber în proza lui Rebreanu reprezintă nu numai un mijloc realist de analiză psihologică, dar și un argument împotriva presupusei indiferențe a scriitorului față de soarta personajelor sale, care s-ar manifesta în forma stilului „neutru“, cultivat de romancier.

Rebreanu preferă, cum s-a observat, imaginea concretă exprimînd viziunea omului care reține în primul rînd expresiile fiziologice ale stărilor sufletești „sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgîlțîie trupul omului[19], acestea constituind, după caracterizarea lui Tudor Vianu, „acompaniamentele organice ale emoțiilor“, traduse în comparații ca: „Inima [lui Ion] îi bătea coastele ca un ciocan înfierbîntat“. Lui Bologa, orbecăind în noaptea dezertării, la un moment dat „îi ardea cerul gurii și iar asuda cumplit“, și multe altele de acest gen în care descrierea recurge, ca în romanul naturalist, la notarea senzației organice[20], socotită efectul indirect, dar „perceptibil“, fizic, al stării psihologice.

Comparația abstractă, deși mai rar întîlnită la Rebreanu, se încarcă cu o mare putere de reprezentare și de sugestie, cu tot conturul șters al ideii evocate — sau poate tocmai de aceea. Iată cîteva exemple:

Dîndu-și seama de gîndurile studentului „deodată tot sufletul [Laurei] i se cutremură *parcă i s-ar fi rupt rădăcinile*“. „O flacără trosni, aținîndu-le pe celelalte. Fața lui Petre Petre se roși. Umbra lui juca pe perete și *peretele parcă se clătina*“. Pregătindu-se să întîmpine pe țărani înainte de a fi omorît,

[18] Cf. V. Levin, *Observații despre limba literaturii*, în *Probleme de literatură și artă*, 1953, nr. 2, p. 32.
[19] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 327.
[20] *Ibidem*, p. 326—327.

Scanned with OKEN Scanner

Miron Iuga își încheie cu grijă toți nasturii hainei, *„parc-ar fi pornit la drum lung"*. Sublocotenentul Svoboda stătea lîngă locul de execuție „cu privirea biruitoare, cu fața albă și luminată *parc-ar fi vrut să vestească oamenilor o izbîndă mare"*. „Uneori e mai îngrozitor să judeci pe alții decît să fii judecat! zise Apostol, *parcă i s-ar fi aprins lumină mare în suflet"*.

Esențialul din aceste propoziții trebuie dedus din subtextul stilistic, adică din ceea ce nu a pătruns în limbaj, ci este numai sugerat prin comparație. Cu alte cuvinte, caracterul abstract al comparației, exprimat printr-o întreagă propoziție, este în acord cu starea lăuntrică de adîncă tensiune, dar tulbure, cețoasă, a personajului, și de aceea mai potrivită pentru a fi exprimată prin astfel de asociații. Adverbul relativ *parcă*, prin care se introduce comparația, contribuie prin sensul lui lexical dubitativ la estomparea contururilor ideii, fapt ce lărgește (deși atenuează!) limitele reprezentării în mintea cititorului.

Rebreanu notează, ca și M. Sadoveanu[21], nuanțele și inflexiunile vocii cu care sînt rostite replicile personajelor, dînd cuvintelor acestora accente și modulații subiective, diferențiate. Fiecare dintre personaje participă la discuție aducînd un timbru deosebit, ca expresie a individualității lui, dar și ca manifestare a reacției intime față de obiectul comunicării. Nuanțele variate ale glasului personajelor sînt redate fie printr-un verb expresiv, fie printr-un adverb, ca determinant al verbului dicendi. Exemple numeroase se întîlnesc în primul rînd în dialogurile din *Răscoala*. Într-o discuție despre pămînt, Grigore Iuga vorbește *apăsat*, Baloleanu răspunde *ironic*, apoi observă *mai moale* (p. 29). În convorbirea dintre bătrînul Iuga și țăranii veniți să cumpere moșia Nadinei, Luca Talabă se adresează *tare* lui Lupu Chirițoi îndemnîndu-l să înceapă el. Miron îl întrerupe *nerăbdător*, Luca intervine *simplu:*

„— Așa-i boierule! Vorba multă-i sărăcie. Vrem să cumpărăm noi moșia cuconiței ca s-o muncim fiecare . . ." În continuare, își spun cuvîntul și ceilalți țărani: Matei Dulmanu vorbește *liniștit*, Vasile Zidaru adaogă *blînd* și *moale*

[21] Cf. Boris Cazacu: *Evoluția limbii și stilului lui Mihail Sadoveanu de la Șoimii la Nicoară Potcoavă* (Stil oral și actualizare dramatică) în vol. *Studii de limbă literară*, E.S.P.L.A., 1960, p. 146—157.

Scanned with OKEN Scanner

cîteva cuvinte: Miron Iuga îi priveşte mirat, apoi întreabă clipind repede:

„— Care moşie?" Simţindu-se jignit, el li se adresează *rece:*

„— La mine degeaba veniţi că eu n-am moşie de vînzare. Oamenii se zăpăciră. Numai Marin Stan *ridică glasul:*

— Apoi coniţa nu mişcă fără voia dumneavoastră, boierule!" (*ibidem*, 113).

Împărtăşindu-şi gîndurile la crîşmă, în legătură cu aceeaşi problemă a pămîntului, ţăranii comentează:

„— Apoi cine are de toate nu mai aude nimic, dar cine n-are nimic ascultă la toate şi trage nădejde! *se tîngui* Ignat Cercel.

— Muncim, slavă Domnului, pînă ne crapă ochii şi tot degeaba — *bombăni* Melinte Heruvimu amărît.

— D-apoi o viaţă avem, nu o sută! *bufni* Serafim Mogoş" (*ibidem*, 190).

Acest mod de caracterizare a felului de a vorbi al personajelor, în funcţie de atitudinea cu care sînt privite momentele acţiunii, ne duce spre planul intim al gîndirii diferenţiate a eroilor, în conformitate cu interesele care-i animă şi cu reacţia afectivă prezentă în intervenţiile în discuţie. Dialogurile contribuie pe această cale la crearea caracterului de compoziţie riguros structurată, în care fiecare instrument îşi are timbrul lui caracteristic, armonizîndu-se cu celelalte într-o unitate orchestrală amplă şi sumbră care nu poate scăpa cititorului prevenit.

Impresia de complexitate şi adîncime a vieţii se realizează la Rebreanu şi prin tehnica naraţiunii. Viaţa eroilor este urmărită pe diversele planuri ale acţiunii, firele naraţiunii merg uneori paralel, avînd în centrul lor oameni care aparent nu au legătură directă cu eroii cărţii, se ating apoi şi se întretaie, se depărtează şi se întîlnesc din nou. În felul acesta se luminează, din perspective variate, împrejurările şi oamenii care determină evoluţia morală a personajelor. Exemple tipice în această privinţă le oferă romanele *Ion* şi *Răscoala.* În *Pădurea spînzuraţilor* planurile acţiunii sînt reduse, explicaţia fiind caracterul aparte, mai puţin ramificat al operei, care impune o traiectorie diferită, mai simplă, în contrast cu planurile acţiunii din romanele amintite mai înainte.

Scanned with OKEN Scanner

Arta lui Rebreanu nu ne captivează prin ceea ce se înţelege îndeobşte prin „stil". În schimb, ea ne impresionează prin „comunicarea directă" a unor crîmpeie de viaţă epurate de tot ce ar fi putut părea adaos subiectiv. Ea are forţa de a comunica nu numai *impresia* copleşitoare a adevărului, ci şi, mai ales, *senzaţia* atingerii nemijlocite şi tragice cu realitatea umană[22].

Cu prilejul apariţiei romanului *Adam şi Eva*, Perpessicius scrie cîteva pagini entuziaste despre opera lui Rebreanu publicată pînă la acea dată. Eruditul filolog îşi aminteşte, în legătură cu arta prozatorului, o propoziţie a lui Suarès: „La vie seule c'est la marque de l'art". Şi Perpessicius continuă: „Cînd mai tîrziu cetii despre păcatele stilistice ale lui *Ion*, rămăsei deconcertat. Cum de nu le băgasem în seamă! Îmi revenii repede şi-n observaţia lui Suarès văzui supremul elogiu"[23].

Remarca e de o mare fineţe şi aduce în discuţie — pentru a cîta oară? — natura raportului dintre limbaj şi substanţa artistică a operei. Desigur că numai împingînd lucrurile pe un făgaş păgubitor întru totul judecăţii lucide s-a putut scrie despre stilul lui Rebreanu, aşa cum scrisese Arghezi după apariţia lui *Ion*. A fi un mare artist lipsit însă de mijloace de expresie este o contradicţie în termeni. Sau „arta" poate fi şi altceva decît o formă de rafinament lingvistic, şi atunci e nevoie de o altă estetică, dacă nu chiar a creatorului însuşi, care s-o pună într-o formulă exprimată *coram populo*[24]. Este greu de spus de ce într-o operă în care se vorbeşte despre ţăran, despre pămînt, dorit cu îndărătnicie instinctuală, despre mari zguduiri sufleteşti, despre dezlănţuirea unor nemulţumiri colective, adică despre tot atîtea feţe ale unui univers deloc idilic, fraza trebuie să scapere, să strălucească şi să farmece[25].

[22] Vezi Eugen Todoran, *Natura umană în realismul lui Liviu Rebreanu*, în vol. *Secţiuni literare*, Editura Facla, 1973, p. 189—242, în care opera prozatorului ardelean este situată în contextul larg al realismului european.

[23] *Menţiuni critice*, Seria I, 1928, text reprodus în culegerea de studii *Liviu Rebreanu interpretat de...*, Editura Eminescu, 1973, p. 56—62.

[24] Vezi în acest sens Adrian Marino, *Rebreanu despre realism şi modernism*, în „Tribuna", 1965, nr. 48, articol reprodus şi în culegerea citată mai sus.

[25] O apreciere adecvată şi mai nuanţată privitoare la mijloacele de expresie ale scriitorului, întrucît sînt raportate la sensul creaţiei sale, găsim la Basil Munteanu: „Expresia e concentrată, incoloră, uneori. Nici

Scanned with OKEN Scanner

Pe scurt, paradoxul creației lui Rebreanu — dacă se poate vorbi de un paradox — este că autorului *Răscoalei* i s-a fixat un loc aparte în ierarhia stilistică, anume de mare creator, lipsit însă de harul cuvîntului artistic. Și cu toate acestea ... el nu este mai puțin un mare artist, dacă numim artă grandioasele sale construcții epice. Rebreanu se întîlnește de data aceasta, și sub acest raport, cu Balzac și Stendhal, cu Dostoievski și Tolstoi.

Este adevărat că romanele care urmează după *Pădurea spînzuraților* (exceptînd, bineînțeles, *Răscoala* și, poate, *Crăișorul*), adică *Adam și Eva*, *Ciuleandra* și celelalte nu mai au nici densitatea epică, nici adîncimea psihologică și nici curgerea gravă, revărsată pe spații umane și sociale întinse. Acestea sînt, după o caracterizare inspirată a lui Vladimir Streinu, romane din planul de umbră al creației lui Rebreanu. Ele nu mai au puterea de a zgudui, chiar cînd pot reține atenția ca structuri compoziționale ferme sau prin punerea la contribuție a unui „arheologism pitoresc și lexical", cum a numit Șerban Cioculescu una din trăsăturile originale sub care se înfățișează cititorului *Adam și Eva*. Dar prea stăruie în ele impresia de convențional, de elaborat, uneori și de senzațional, sau de fapt divers, în care ritmul vieții, principiu suveran al esteticii lui Rebreanu, se simte bătînd mai slab și mai rar. O cercetare specială ar putea constata însă că limbajul artistic este supus în aceste creații din urmă unui proces de selectare mai atentă (exceptînd unele „ticuri verbale", cum au fost numite cele de tipul adverbului *baremi*), proces de care nu beneficiase pe de-a întregul romanul *Ion*.

Dacă valoarea unei opere de artă atîrnă de aptitudinea creatorului de a surprinde și de a comunica pulsația vieții, fără de care nu există artă adevărată, atunci se poate afirma că lumea romanelor lui L. Rebreanu își împrumută patosul adînc, lumina și umbra din lumea realității, ca semne ale marilor creații artistice menite să înfrunte vremea.

*

un artificiu, nimic pitoresc. Efortul este îndreptat în întregime asupra esențialului și tinde să surprindă viața în fapt", *Storia della letteratura romena moderna*, tradotta da A. Silvestri-Giorgi, Bari, 1947, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

IV. CREATORII LIMBII ARTISTICE MODERNE

Poetica sfărîmării vechilor canoane: Tudor Arghezi

Arghezi şi-ar fi putut defini poezia prin cunoscutele versuri ale lui Victor Hugo despre revoluţia pe care poetul francez afirmă că o făcuse în limbajul poetic al vremii lui, faţă de mijloacele de expresie tradiţionale de pînă la el:

„Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier . . ."

(Réponse à un acte d'accusation, Les Contemplations)

Debutul lui Arghezi la 16 ani (1896), în „Liga ortodoxă" a lui Al. Macedonski, a stat sub semnul poeziei franceze contemporane, îndeosebi a lui René Ghil, ale cărui armonii imitative le cultivă debutantul în versul său. Mai tîrziu, în 1904, îşi publică în „Linia dreaptă" ciclul de poezii intitulat *Agate negre*. De data aceasta, ecourile din poezia lui Baudelaire sînt vizibile în creaţia sa, nu numai sub aspectul tematic — amestecul de note macabre şi suave —, ci şi sub acela al expresiei poetice: cuvîntul tinde să devină instrumentul sugestiei muzicale. Este perioada cînd poetul mărturisea că rostul limbajului poetic este de a stîrni în cititor „senzaţiile somnolente", pentru a te face „să simţi, paralel cu ceea ce citeşti, şi ceva diferit decît evocă poetul; o idee să nască sute altele"[1]. Rolul de a trezi şi a pune în mişcare

[1] Tudor Arghezi, *Vers şi poezie*, în „Linia dreaptă", I, 1904, nr. 2—3, articol reprodus în Tudor Arghezi, *Ars poetica*. Ediţie îngrijită, prefaţă

aceste dispoziții latente îl are simbolul, a cărui natură este emoțională și a cărui funcție supremă este să genereze starea de sugestie, identificată cu esența poeziei. „Substanța poeziei și ființa ei întreagă, va scrie poetul după mai bine de șase decenii, vin din «mi se pare», din «parcă», din «m-aș fi gîndit» — din teritoriul imens al închipuirii, adeseori absurdă, lăsînd simbolului puterea lui de luminare a unei idei, autoritatea tuturor valorilor lui (...) Poezia e presimțire, bănuială, incertitudine și aproximație. Altă făptură nu se vede să aibă"[2].

Receptarea poeziei corespunde unui act de eliberare a semnificațiilor ascunse ale universului, a înțelesurilor învăluite, apte să se constituie într-o funcție poetică, în care lexicul și gramatica își revendică virtuți muzicale revelatoare, chemate să vorbească pe această cale conștiinței noastre. În acest sens, poezia lui Arghezi s-a înscris inițial în estetica simbolismului și a continuat să aparțină acesteia prin o bună parte a ei. Volumul *Cuvinte potrivite*, apărut în 1927, este edificator în această privință. Ciclurile următoare reține atenția și printr-o altă dimensiune a limbii poetice argheziene, o trăsătură nu mai puțin proprie creației sale. G. Călinescu a numit-o „surprinderea suavității sub expresia de mahala". „E vorba, notează Călinescu, de un dialectalism într-un fel asemănător cu acela napoletan, al lui Salvatore di Giacomo sau cu cel roman al lui Cesare Pascarella. Cu cît expresia e mai grotesc tipică cu atît vibrația autentică e mai surprinzătoare"[3].

Nu este, desigur, întîmplător faptul că poetul și-a adunat versurile în volum abia la 47 de ani, cînd cei mai mulți scriitori se apropie de încheierea carierei literare. Explicația acestui „debut" editorial tardiv va rezulta din cele ce vom spune despre titlul însuși al volumului, *Cuvinte potrivite*, pornind de la cîteva din mărturisirile, foarte numeroase, ale poetului despre „meșteșugul" artistic.

Arghezi s-a exprimat despre propria sa artă cu o rezervă atît de consecventă, încît sîntem tentați să nu-i acordăm

și note de Ilie Guțan, Editura Dacia, 1974, citatul la p. 40. Cf. și Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1946, p. 18 și urm.

[2] Tudor Arghezi, *Ce e poezia?*, „Argeș", 1966, nr. 6, citat după *Ars poetica*, p. 292.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 731.

Scanned with OKEN Scanner

întregul nostru credit. Poezia nu este pentru el nici imaginea ideală și serafică a existenței: „înger palid cu priviri curate", ca pentru Eminescu, nici un exercițiu al intelectului îndreptat spre cunoașterea esențelor, „un joc secund mai pur", cum e pentru Ion Barbu. Cuvîntul poetic nu este pentru el „o rană a tăcerii", care tulbură adîncurile necunoscutului, ca pentru Lucian Blaga. Arghezi ne îndeamnă să credem că poezia este pentru el un divertisment, un joc cu vocabule ce-și caută locul unele lîngă altele, un sobor de vorbe și aspre și blînde, o țesătură de cuvinte silite să stea alături, de înțelesuri scăpate din strînsoarea lor cotidiană și înădite de un meșteșugar cu răbdare și trudă. „Ce e poezia?" se întreabă el. „E ceva care nu e nimic"[4]. Răspunsul are toate temeiurile să intrige, dacă nu chiar să scandalizeze pe cititorul obișnuit. Și totuși, scrisul este pentru poet o îndeletnicire încărcată de o teribilă răspundere: „. . . a scri pur și simplu e ceva cu totul grav, peste toate sensurile de vocabular. A scri e a face din nou și într-altfel tot ce fusese indiscutabil făcut și bine făcut"[5]. Aceasta înseamnă că scrisul este un act de creație în sensul cel mai pur al termenului, de unde și sentimentul, mărturisit de atîtea ori, al sfielii poetului în fața cuvîntului: „Scrisul născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii are o putere egală cu aceea exprimată în Geneză. Nu mă pot mîndri că scriu și mă sfiiesc ca de o îndrăzneală"[6].

Altădată, însă, actul demiurgic este asimilat cu „crăparea cuvintelor, rînjirea miezurilor și depănarea în fir de ață a scaiurilor de umbră din lăuntrul lor"[7].

Evident, operația presupune încordare, caznă și suferință. Ea nu-și trage rădăcinile — ne avertizează Arghezi — din harul poetic, ci dintr-o neliniște: „Nu am talent, am o turburare. Cuvîntul îmi vine greu în condei. Îl șterg de zece ori și tot nu l-am găsit. Mă sîngeră fraza, mă doare (. . .)

Dumneata crezi că lucrez ca o hîrtie de tipar, că pun hîrtia, învîrtesc de roată și iese scris. Nu, dragul meu. Nu m-am născut înzestrat cu facilitățile pe care mi le-aș dori.

[4] *Poezia*, în „Progresul social", II, 1933, articol reprodus în *Ars poetica*, p. 162.

[5] *Dintr-un foișor*, în „Revista Fundațiilor", VIII, 1941, nr. 12. Articol reprodus în lucrarea de mai sus, p. 188—227, citatul la p. 210.

[6] *Op. cit.*, p. 199.

[7] *Răspuns la o anchetă;* citatul la Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Cartea românească, 1974, p. 159—160.

Scanned with OKEN Scanner

Capul mă apasă ca o piatră. Am ajuns la sîmburele țărînii pe dedesubt, pe unde trebuie să sfredelești și să deschizi o galerie, pas cu pas, palmă cu palmă"[8].

De remarcat în pasajele transcrise analogia dintre efortul de creație artistică și acela al muncii fizice. Ne-am aștepta ca materialul verbal, despicat parcă de tăișul unei securi ori străpuns cu sfredelul, să scapere ieșit la lumină și să strălucească. În realitate, el își descoperă o față ce poartă în ea reflexele urîțeniei — un rînjet, în loc de zîmbet, un scai de umbră, în loc de un fir de lumină. Arta cuvîntului la Arghezi a exploatat acest procedeu al contrastului dintre elementele lexicale ale imaginii care frapează prin caracterul ei de *discontinuitate stilistică*.

Cît despre efortul poetului de a ajunge la substanța verbului și sentimentul că expresia căutată continuă să rămînă ascunsă pentru el, trebuie să recunoaștem că această impresie îl însoțește deseori și pe cititor: nu în sensul că poetul s-ar folosi de un termen „impropriu" sau de o formă riscată, ci pentru că versul curge parcă printr-o albie adîncă, lovindu-se de stînci și rotindu-se în bulboane întunecate pînă să iasă liber din strîmtoare și să-și mîne valurile solemne spre larg. Impresia estetică rămîne îndatorată artei poetului de a figura, dintr-o inaptitudine deliberată pentru structurile stilistice transparente, expresia *dificilului*, perceput de cititor ca fenomen de rezistență lingvistică. Mihai Ralea este, după cît știm, printre cei dintîi critici literari care a scris despre această particularitate a limbii poetice argheziene o admirabilă pagină, din care vom cita un pasaj. După o caracterizare globală a artei cuvîntului arghezian și a funcției lui de sugestie, autorul adaugă: „Și pe urmă, numaidecît un fel de silnicie a versului, căutări îndelungate și nimerite alături, accepție greșită a scrisului unui cuvînt, ritmuri chinuite, forțate, cuvinte schimbate fără abilitate ca să iasă o rimă (între altele, de pildă, *degți* în loc de *deget*). Cîteodată lipsa de îndemînare expresivă se transformă în neglijență sau licență intenționată, voită. Se teoretizează astfel într-o voință preconcepută să se justifice o insuficiență. Totuși, notează în încheiere Ralea, efectul final ne apare puternic, în afara și pe deasupra acestei stîngăcii, și parcă tocmai din cauza lor. Din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeași

[8] *Talentul meu*, în *Ars poetica*, p. 267.

Scanned with OKEN Scanner

impresie: o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare. Un formidabil elan oprit un moment în desfăşurarea lui de o neputinţă de realizare"[9].

Apariţia primului volum după mai bine de trei decenii de la debut, cu titlul semnificativ *Cuvinte potrivite*, pare să se explice prin neîncrederea poetului faţă de formula propriei sale arte. Dacă această atitudine este sinceră sau simulată e greu de spus, şi, dealtfel, nu lucrul acesta prezintă interes. Coborîndu-le de pe soclul creaţiei, Arghezi îşi aşază versurile cu oarecare insistenţă şi ostentaţie în rîndul îndeletnicirilor aspre sau migăloase, care reclamă, şi într-un caz şi în celălalt, osteneala uceniciei îndelungate. Chiar şi atunci cînd îşi defineşte crezul artistic, de pildă în *Testament*, el nu vede în poezia sa decît ipostaza ultimă şi sublimată a unor generaţii întregi de veacuri lungi şi de trudă crîncenă.

Critica literară, cu excepţia lui N. Iorga, a salutat apariţia *Cuvintelor potrivite*, socotindu-le drept un eveniment poetic fundamental în istoria liricii noastre de după război. Faţă de poezia anterioară, Arghezi apărea însă ca un poet în multe privinţe obscur, inaccesibil sau, în orice caz, dificil. Versul său se împotrivea cerinţelor formulate de critica lui M. Dragomirescu, care pretindea ca poezia să respecte treptele logicii formale, adică să exprime un şir de judecăţi coerente, pentru a se realiza într-o capodoperă[10]. „Fără a fi ilogică şi neraţională dintr-o orientare către subconştient, observă Şerban Cioculescu, poetul român nu compune poema cu gradaţia logicii, scumpă profesorilor. Poemele lui Arghezi reprezintă stări de conştiinţă succesive cu ruperea punţilor de legătură ale tranziţiilor"[11].

Dificultăţile de acest fel cititorul le simte în primul rînd ca dificultăţi de natură verbală: pentru a ajunge la sensurile lirice ale poemului, el trebuie să străbată pînă la stratul de jos al semanticii textului. Acesta opune însă deseori rezis-

[9] Mihai Ralea, *Tudor Arghezi*, în *Scrieri din trecut*, I, *În literatură*, E.S.P.L.A., 1957, p. 19. „Ca filolog — notează Şerban Cioculescu — aş observa că arghezianul *deşti* pentru *deget* nu este un cuvînt schimbat fără abilitate, ca să iasă o rimă, ci o formă populară (în realitate regională, precizăm noi) a cuvîntului (corect *deşt*, la singular, *deşte*, la plural)", adaugă acelaşi filolog (*Critica lui Mihai Ralea*, în „România literară", nr. 10, 9 III 1978, p. 7). Forma *deştiu* „deget" este cunoscută şi în Moldova de sud (comunicare de G. Ivănescu).

[10] Cf. Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 12.

[11] Idem, *ibidem*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

tență, deoarece nu satisface așteptările uzului semantic comun. Cuvintele funcționează ca niște simboluri, ale căror semnificații reale sînt cuprinse, sînt implicate în subtext, căci de acolo pleacă fluxul emoțional al versului, sugestia muzicală, generatoare de atmosferă lirică. Un exemplu ni-l oferă poemul *Vînt de toamnă*, din care transcriem ultimele versuri:

„Din învierea sufletului, de izvor,
Beau caprele-amintirilor
Și-n fluierul de sticlă al cintezii
Se joacă mîțele cu iezii.
Deosibești chemarea pruncului în vînt
Cîntată de o voce din pămînt.
Născut în mine, pruncul, rămîne-n mine prunc
Și sorcova luminii în brațe i-o arunc."

Poezia invită la reflecție, căci ea se naște dintr-o stare de conștiință difuză, în care sentimentele nu se definesc prin contururi limpezi, ci se dizolvă într-o ambianță emoțională, nediferențiată, a cărei expresie lingvistică se sustrage de la formulele unei analize stricte. Limbajul liric se desparte de limbajul poeziei clasice. Poezia nu operează cu imaginea întemeiată pe semnificații imediate, ci cu sensuri secunde; ea se mulțumește să sugereze, să creeze senzația directă și infinit nuanțată a lucrurilor în curgerea și prefacerea lor nestăvilită. Cuvîntul se dezbracă de sensurile lui noționale, înțelesurile se estompează și se învăluie într-o ceață. Versul solicită nu înțelegerea noastră rațională, ci sensibilitatea noastră muzicală, acordul emoțional cu vibrațiile lirice ale poemului. Prin această parte a ei poezia lui Arghezi rămîne îndatorată esteticii simboliste.

Mai cu seamă în privința vocabularului și a sintaxei poezia lui Arghezi nu seamănă aproape cu nimic din ce s-a scris pînă la el. Poetul lărgește considerabil sfera mijloacelor de expresie lexicală pînă dincolo de tot ce se considera că aparține poeziei de pînă atunci[12]. O parte din aceste elemente nu figuraseră pînă la Arghezi în limbajul poetic românesc. Ele semnifică urîtul și formele degradate sau decrepite ale naturii și existenței umane: *bălăci*, *bălos*, *brînci*,

[12] G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în „Limbă și literatură", 1956, II, p. 205—208.

Scanned with OKEN Scanner

bube, cocoloşi, captură, gingii, gîngav, gunoi, hoit, înjura, mlaştină, mocirlă, negi, noroi, păduchi, puhav, rachiu, rîpă, (la pl. *rîpi*), *scuipat, smîrc, zgîrci, zdrenţe* etc.

Imaginile realizate pe calea acestor mijloace poartă o notă dură şi crudă în ele, amintindu-ne de poezia lui Baudelaire. Nu e mai puţin adevărat că tocmai prin punerea la contribuţie a valorilor acestui lexic periferic versul arghezian frapează puternic sensibilitatea noastră estetică, o violentează şi poate că uneori o contrariază şi o înfruntă. Dar poezia nu este în definitiv, sau nu este totdeauna cel puţin pentru gustul actual, o ţesătură de fire frumos colorate sau o succesiune de silabe cald sunătoare. Este sigur că Tudor Arghezi, cum remarcase Vladimir Streinu, a dat limbajului poetic, ca şi celui în general literar, o vigoare necunoscută prin anexarea zonei de cuvinte situată în subsolul dicţionarului, realizînd astfel o poezie realistă pînă la demonism.

Alte elemente lexicale au o coloratură familiară, fiind luate din mediul domestic al vieţii rurale: *bătătură, blid, bucate, busuioc, cirezi, coteţ, coviltire, cufăr, dumicat, gherghef, hambare, leuştean, merinde, pătul, perini, ostreţe, ştergar, urcior, velinţă* etc. Ele introduc în versul arghezian un climat, o atmosferă de viaţă casnică, gospodărească, ţinînd de un univers al lucrurilor ce ne înconjoară zilnic, o lume scoasă din conul de umbră al prozei şi lăsată să intre, fără prejudecăţi estetice, sub raza de lumină a poeziei.

Alături de acest lexic, şi compensîndu-i parcă prin contrast expresivitatea frustă sau numai comună, se situează cuvintele percepute ca expresive, întrucît denumesc obiecte aparţinînd prin ele însele, adică prin calităţile lor fizice sau prin semnificaţia ce li se atribuie, universului poetic. Unele se referă la locaşul de închinare şi la noţiunile asociate cu el: *biserică, catapeteasmă, cădelniţă, iconostas, odăjdii, stihar, turlă* etc., altele fac parte din domeniul vestimentar şi al podoabelor: *atlaz, beteală, brocart, catifea, mătase, diamant, giuvaer, mărgăritar* sau din sfera naturii vegetale şi minerale: *molift, plop, cremene, marmoră* (*marmur*), *fier, pisc, stei* etc.

Culoarea lexicală realizată în general prin tonuri izbitoare, contrastante, îşi găseşte resurse într-un vocabular poetic în care elementele vechi deţin un loc secundar. Timbrul lor aduce aminte de limbajul biblic, căruia poetul îi rămîne îndatorat: *izbăvi, de-apururi* stau alături de alte arhaisme

Scanned with OKEN Scanner

comune: *leat*, *vecie* (mai ales la plural: *vecii*), *purcede* etc. Sugestia dialectală este întreţinută de prezenţa, în fonetism şi forme, a unor particularităţi muntenești şi oltenești. Regionalismele luate din afara graiurilor sudice sînt excepţii. Unul, *povidlă* „magiun", apare într-o poezie inspirată din lumea copilăriei (*Domniţa*). Deoarece cuvîntul e răspîndit în Bucovina, el trebuie explicat, probabil, prin influenţa graiului matern în dialogurile cu copilul. Alte moldovenisme ca *popuşoi* şi sinonimul său ardelean şi bănăţean *cucuruz* sînt inserţii sporadice nemunteneşti care dobîndesc, prin opoziţie, valoare stilistică în limba unui scriitor muntean.

Faptele muntenești sînt mai bogat reprezentate şi deci mai evidente. Formele muiate apar nu numai în terminaţii *coaje*, *vraje*, *uşe*, *păpuşe*[13], ci şi în silabe mediale: *streajă*, *se cleatină*. Unele variante substantivale şi adjectivale sînt atestate şi în limba secolului trecut, desigur fără intenţii stilistice. Astfel, *livede* („N-au conture nici parfum / Ramurile din *livede*", *Biulbiul*) apare, ca şi *uşure* („Vreau degetul *uşure* să-l iau, să i-l dezmierd . . .", *Toamna*), la Bălcescu, ambele în *Românii sub Mihai Voievod Viteazul*; *călimăr* („Genele lui Dumnezeu / Cad în *călimărul meu*", *Incertitudine*) este înregistrat de Ovid Densusianu, *Opere*, I, 121. Muntenești sînt formele *deşte* (*deşti*), *fitecine*, *deosibi*, *scri*. Prima capătă valoare expresivă datorită naturii contextului: „Ai văzut cum Dumnezeu ne păcăleşte, / De ne trec lucrurile printre *deşte*?" (*Ai văzut?*)[14]. Articularea adjectivului cu articolul enclitic în locul celui proclitic, adjectival este o trăsătură regională prin excelenţă: „Din slove am luat *micile* / Şi din înţelesuri furnicile" (*Cuvînt*). De la expresia vorbită la cea familiară, argotică şi vulgară, se poate trece uşor. Arghezi o face de atîtea ori, fără a se socoti stînjenit de reacţia pudică a citi-

[13] Este curios că poetul a apărat pînă spre sfîrşitul vieţii unele din formele muntenești pe care le-a şi folosit consecvent. „De unde vine nevoia la unii scriitori care nu sînt scriitori propriu-zis, de a scri *(sic)* de pildă *păpuşă* cu *ă* cînd ea trebuie vorbită şi scrisă *păpuşe* (ca şi *uşe*, *cenuşe*, *mănuşe*, *mătuşe*, *faşe*, *căpuşe* etc.)?" (*Scris şi nescris*, „Argeş", nr. 1, ian. 1967; acelaşi articol în *Ars poetica*, pasajul citat la p. 296—297). Cunoştinţele de dialectologie ale poetului . . . nu merg prea departe cînd afirmă în acelaşi articol: „De aici şi greşeala editurilor de a impune *păpuşă* în loc de *păpuşe*, cum se pronunţă de popor" (?!).

[14] Despre alte fenomene: *a descremeni*, *bucurata (bucuroasa)*, *colinse (colindase)* etc., inclusiv despre licenţe şi forme familiare de tipul *p'ormă*, *fiind* „fiind", *finţă* „fiinţă", vezi Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 37—48.

Scanned with OKEN Scanner

torului. Cînd relatează despre jocul pe bani și încăierarea din această cauză a unor hoți, regionalisme ca „te-am *văzutără*" (*Sici, bei*) fac parte din mediul lingvistic al „eroilor", dar statutul unor astfel de forme este altul, „mai favorabil" decît cel al expresiei luate direct din vorbirea periferică: „A doua oară, *nu-ș cum mă-sa* a căzut . . ." (*ibidem*).

De fapt, utilizarea unor mijloace de expresie din această categorie și din cele înrudite cu ea face parte la Arghezi dintr-un program de estetică a limbii, asupra căruia el s-a pronunțat în repetate rînduri. Iată încă una dintre „destăinuiri": „Ți-aș mărturisi o crîncenă slăbiciune. Nu-mi place scrisul spălăcit în idei și diluat în ceea ce privește vocabularul (. . .) Vreau cuvîntul dur, ca să mi se împiedice pana în el, și socotesc succes dacă nu mă lasă cuvîntul să trec și-mi rupe în asprimile lui peniță"[15]. Dacă subiectul sau materialul limbii nu răspunde dorinței scriitorului, trebuie chemată în ajutor fantezia: „Îți lipsește motivul, îl născocești. Născocești cuvintele, născocești culoarea. Și născocești și genul . . . E un meșteșug ticălos, dar cine te silește să ți-l iei și apoi să rămîi în el, dacă nu te poți rupe de isonul corului, în care vocile se pierd?"[16]

Potrivit acestei libertăți de invenție, Arghezi scrie *musc* „muscă": „Peste cărțile din care / Se deșteaptă *musc* trezit" (*Gravură*), *fiecarele* (prin analogie cu forma pronominală veche *carele*): „Și-n *fiecarele* din noi / Știi să strecori chei mici și moi" (*Răzbunare*), *păinjeniță* și *pițigoaie*, forme moționale de fem. ale masc. *păianjen* și *pițigoi* etc. Creații de acest fel ne întîmpină nu numai în poezie, ci și în proză. Pentru perechea lui *confrate* el creează substantivul *consoră*, care lipsea din sistemul derivării românești . . .[17]; lista pronumelor reflexive se înmulțește adăugîndu-li-se și *sineți*[18], *sineșa* (denumire). Într-o tabletă din „Contemporanul", *Kri, Kri*, din 17.XI.1961, poetul evocă întîlnirile sale cu N. D. Cocea, la Panciu, într-o casă invadată de șoareci „mărunți, domesticiți pînă la colegialitate și prietenie". „Erau — scrie mai încolo poetul — la îndemîna și *îndelăbuța* lor coșurile cu struguri, pere și prune cumpărate pentru Nicu . . .". Ad-

[15] *Epistolă de flăcău*, în „Adevărul literar și artistic", din 25 iunie 1933, citat după *Ars poetica*, p. 154.
[16] *Ibidem*, p. 155.
[17] *Ars poetica*, p. 260.
[18] *Ibidem*, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

verbul nou este o creaţie delicioasă a poetului prin analogie cu *îndemînă* (< înde + *mînă* > înde + *lăbuţă*), ca şi pluralul *dupăprînzele*, pentru a rima cu *pînzele* (*Miere şi ceară*). Un exemplu fericit şi instructiv de creaţie verbală argheziană ne oferă şi prima strofă din poezia *Priveghere:* „Nu-nchide ochii, nu adormi. / Ceasul e pe-aproape, pe-aci. / Trebuie să treacă. Poate cam pe la toacă, / Poate cam între vecernii şi utrenii, / Cam după amurgul cu mirodenii, / Pe la *greieriş*, / Cînd îşi iveşte din papuri, furiş, / Luna creasta. / Cam pe vremea asta".

Derivatul *greieriş* este un substantiv colectiv format de la *greier* cu sufixul *-iş*, după modelul lui *păpuriş*, *aluniş*. Cuvîntul sugerează admirabil corul greierilor, prepoziţia compusă *pe la* făcîndu-l echivalent cu un adverb de timp sinonim cu locuţiunile *pe înserat*, *pe la asfinţit*, faţă de care prezintă însă un coeficient semantic în plus, la care se adaugă sugerarea ideii de pluralitate, graţie sufixului, precum şi funcţiei simbolismului fonetic.

Utilizarea acestor resurse verbale are ca rezultat înnoirea imaginii poetice, transformarea ei într-un factor de surpriză pentru cititor. S-a arătat demult că virtutea esenţială a imaginii argheziene rezidă în îndrăzneala de a asocia expresia dură, dialectală sau vulgară, cu termenii de o subtilă şi suavă rezonanţă lirică. Ne putem întreba dacă nu cumva avem a face totuşi în estetica lui Arghezi cu intenţia premeditată şi cu o „îndemînare" rară pînă la el de a exploata partea de lumină şi de umbră a cuvintelor spre a stoarce din ele efecte apte să ruşineze vechea poetică, să uimească prin scandal, dar să şi încînte. Mărturisirile poetului (dacă sînt sincere!) ne dau dreptul să optăm şi pentru o astfel de interpretare[19].

O caracteristică a stilului arghezian, dedusă din acest joc al contrastelor, dă naştere sinesteziilor de tipul *lavandă sonoră* (*Morgenstimmung*), *acuarelă suferindă* (*Mîhniri*), *văpăile livide* (*Tu nu eşti frumuseţea . . .*)[20] sau discordanţei semantice, la nivelul propoziţiei: „o gloabă *normandă* şi *beteagă*"

[19] În legătură cu concepţia despre artă „ca jucărie", vezi în special articolul *Ars poetica. Scrisori unei fetiţe*, în „Adevărul literar şi artistic" din 18 dec. 1927, republicat în culegerea citată, p. 97—193.

[20] Această particularitate a stilului arghezian a fost discutată de Mihaela Mancaş în studiul citat din „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", I, 1962, p. 70—75.

Scanned with OKEN Scanner

(*Din nou*), „Tare sînt *singur*, Doamne, şi *pieziş*" (*Psalm*) etc. Discordanţa semantică este o particularitate a limbajului poetic, despre care Jean Cohen a făcut în *Structure du langage poétique*, p. 165—182, cîteva observaţii interesante. Vom porni de la una dintre acestea, atrăgînd atenţia asupra faptului că, în primul exemplu citat, cele două epitete: *normandă* şi *beteagă*, deşi coordonate din punct de vedere sintactic, sînt necoordonate, adică discordante sub aspect semantic. În adevăr, primul termen, *normandă*, indică originea, următorul o stare fiziologică. În exemplul al doilea, *singur* ţine de sfera vieţii afective, *pieziş* de poziţia în spaţiu a unui obiect. Este un caz interesant de divergenţă semantică între termeni coordonaţi sintactic, procedeu ce pune în relief valoarea fiecăruia din ei prin inconsecvenţa semantică a termenilor coordonaţi, ceea ce nu se întîmplă în exemple ca „ispitele *uşoare* şi *blajine*" (*Psalm*), „pietre *sterpe* şi *uscate*" (*Chemarea*). Să se compare şi exemplele similare din poezia franceză, citate de Jean Cohen, p. 176—177: „Vêtu de probité candide et de lin blanc" (V. Hugo, *Booz endormi*), unde coordonarea sintactică prin *et* stabileşte un raport de inconsecvenţă sau incompatibilitate semantică între cei doi termeni, dintre care primul desemnează un concept din sfera eticului, iar celălalt un obiect material. Acelaşi amestec de elemente divergente semantic ne oferă şi acest vers din García Lorca: „Sucia de pesos y arena" (mînjită de sărutări şi de nisip) în care, potrivit observaţiei stilisticianului francez, conjuncţia uneşte „l'humain au non-humain".

Divergenţa semantică se realizează stilistic şi în contexte mai largi, unde semnificaţia unor imagini ce se anunţau învestite cu farmecul purităţii este voit tulburată de poet prin notele prozaice pe care i le asociază:

„Tu, du-te şi atinge-ţi de lanuri şi grădini
Aripile *mînjite*, din timpuri, cu *lumini*."

(*Stinse scîntei*)

„Păstrează-ţi sărutarea, ca *florile otrava*."

(*Restituiri*).

„Flori vechi răsar de-a pururi cu vechile lumini.
Un abur slab se cerne, un cer *spoit cu lapte* . . ."

(*Ibidem*)

Scanned with OKEN Scanner

„Nădejdea-ne pribeagă între noi
Își lasă urmă slabă, ca o roată
Cu spițele *de aur, în noroi.*"

(*Muntele măslinilor*)

„Stau în țărmu-albastru-al *rîului de soare,*
Din mocirla cărui aur am băut."

(*Niciodată toamna*)

Sînt imagini specifice viziunii poetice a lui Arghezi, în care impresiile lumii sînt oprite parcă din drumul lor spre împlinire și întoarse spre ceva ce le pune în umbră și le știrbește frumusețea. Este unul din reflexele stilistice ale dualismului gîndirii poetice argheziene: oscilația dramatică între pămînt și cer, între teluric și angelic, între beznă și soare[21].

În unul din aforismele sale, Lucian Blaga scria: „Frumusețea nu e în primul rînd frumusețe, ci frumusețea ușor atinsă de nefrumusețe". Cuvintele acestea se potrivesc mai bine cu arta lui Arghezi decît cu cea a lui Blaga. S-ar putea adăuga amănuntul că la Arghezi frumusețea e contaminată de nefrumusețe, a cărei față poetul o reabilitează, asimilînd-o cu izvoarele artei.

„Limbajul arghezian, scrie Melania Livadă, este creația unui artist care a utilizat cu o capacitate și forță titanică toate resursele materiei verbale, care au trecut în sîngele limbajului său încărcîndu-l de o vitalitate fără precedent în poezia românească". Și ceva mai departe: „Spre deosebire de Blaga, care este poetul metaforei cu mesaj, al *imaginii-mijloc* (subl. autoarei), care transfigurează (...), Arghezi cultivă *imaginea-scop* (subl. autoarei):

Întinsă leneșă pe canapea
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărecheate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește."[22]

[21] Introducerea unui termen neașteptat, observă Sorin Alexandrescu, face ca intenția inițială să fie viciată: „opera nu atinge absolutul". *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, E.P.L., 1966, p. 366.

[22] Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Ed. Cartea românească, 1974, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplele de astfel de imagini — metafore și comparații — pe care le transcriem pentru început, se sprijină ca structură gramaticală pe substantive, desemnînd elemente vegetale, în speță florale, pe termeni sugerînd imaginea monumentalului topit în senzații de tablou impresionist, sau pe verbe și adjective împrumutate din sfera activității cotidiene:

„Prin singurătatea lui brumar
Se risipește parcul cît cuprinzi
Învăluit în somnul funerar
Al fumegoaselor oglinzi."

(*Tîrziu de toamnă*)

„Cenușa visărilor noastre
Se cerne grămezi peste noi".

(*Cenușa visărilor*)

„Palid așternut e șesul cu mătasă.
Cerului copacii le urzesc brocarte".

(*Niciodată toamna . . .*)

„Se-nchide înserarea ca o carte
Și sufletul în foi, ca o zăloagă."

(*Tîrziu de toamnă*)

„E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină."

(*Vînt de toamnă*)

Forța de evocare a imaginii argheziene își găsește sprijin în arta poetului de a anula semantica unui lexic curent și familiar, căruia i se inculcă valori conotative avînd calitatea de a surprinde și de a contrazice așteptările noastre:

„Tu nu ești frumusețea spiralelor candide.
În ochi tu nu duci moartea și perlele lichide
În cari răsfrîng misterul văpăile livide."

(*Tu nu ești frumusețea . . .*)

Legături lăuntrice subtile, determinînd un ritm luminos și odihnitor, săltînd peste inversiuni, adaugă versului virtuți chemate să rivalizeze cu cele ale muzicii:

Scanned with OKEN Scanner

„O! cine-ar zice că pe aici
Au fost vreodată flori,
Privighetori,
Şi cărţi citite cu ochi mici,
În care latele panglici
Întorsu-s-au de-atîtea ori?“

(*Sfîrşitul toamnei*)

Efectele muzicale se nasc din negarea graiului şi din abandonare, din senzaţia aşteptată a confundării cu armonia naturii:

„Înmormîntează-ţi graiul, oprit, sub sărutare,
Şi lasă-ţi singur trupul, cu albele-i tipare,
Învăluit în umbră, el singur să murmure,
Uşure ca o frunză, adînc ca o pădure.“

(*Stihuri*)

Şi din nou sentimentul dramatic al apartenenţei la două lumi sau la două feţe ale aceleiaşi lumi, între care stă răstignită fiinţa; un dualism al gîndirii şi al vegherii poetului aflat mereu, la răspîntie, la pîndă. E un amestec de duritate şi candoare, de întuneric şi lumină, pe ale căror unde, cînd limpezi, cînd tulburi, el pluteşte torturat de îndoieli, şi împărţindu-se pe sine aşa cum „Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalţi desfoaie crini, / Cu sufletul în beznă şi degetele-n soare“ (*Rugă de vecernie*). Starea de tensiune poetică lăsată să crească astfel se rezolvă şi se dizolvă în una de „compromis“ între contraste, atitudine pe care eul este silit să o ţină în cumpănă. Antonimia, în sensul cel mai larg, este pusă la contribuţie pentru a marca această dramă a cunoaşterii şi a trăirii suspendate între ideal şi teluric, între tării şi noroi. Arghezi nu are ca Blaga voluptatea sporirii tainelor lumii prin atingerea lor cu harul cuvîntului; el are mereu conştiinţa scrutătoare şi vinovată de a descoperi urîtul în preajma frumosului şi de a nu le putea despărţi, de a le gîndi împreună, şi de a strica şi pîngări astfel armonia:

„Din vălul nopţii rupi o stea:
O guşti şi-o scuipi cînd strălucea.
Cu mîna bălăcind în undă,
Strici luna rece şi rotundă.“

(*Răzbunare*)

Grija de a da relief material detaliului[23] se vădeşte cu prisosinţă în comparaţiile poetului[24]. Aici, ca şi în alte ipostaze ale lirismului său, Arghezi „plesneşte de subiectivitate", ca să ne folosim de inedita caracterizare a lui Şerban Cioculescu. Comparaţia pare a fi făcută de dragul ei, adică pentru plăcerea de a asocia o noţiune — un amănunt, un gest — cu altele lipsite pentru experienţa comună de orice puncte de contact cu cele dintîi. Termenul cu care se compară este luat din împrejurările curente ale vieţii zilnice, din lumea lucrurilor banale, private prin ele însele de semnificaţie poetică. Puterea de sugestie a comparaţiei se naşte din această exploatare a banalităţii, adusă din mediul obiectelor prozaice pentru a servi ilustrării unei idei aparţinînd altei sfere de gîndire, uneori foarte depărtată. Distanţa semantică între cei doi poli ai comparaţiei este locul generator de efecte stilistice:

„Faci dintr-un împărat
Nici praf cît într-un presărat.
Cocoloşeşti o-mpărăţie mare
Ca o foiţă de ţigare."

(*Psalm*)

„Văzduhul mă ustură ca leuşteanul şi ceapa."

(*Streche*)

Sugestia unui pas diform este extraordinară în versul:

(Avea) „Şi-un mers rotund, ca de tampon de sugătoare."

(*Gravură veche*)

Simbolul dumnezeirii este coborît pînă la scara judecăţii umane, terestre, înclinate spre suspiciune, în loc de încredere:

„Îmi pare rău că Dumnezeu, pe toţi,
Ne ia drept nişte spărgători şi hoţi
Şi nişte haimanale,
Crezînd că tot umblăm după parale
Şi după giuvaerele Măriei Sale."

(*Îmi pare rău*)

[23] Ca modalitate poetică, Arghezi — observa L. Blaga — porneşte de la detaliu, spre deosebire de Blaga care porneşte de la întreg. Vezi paralela între cei doi poeţi făcută de Blaga în scrisoarea către Melania Livadă, publicată de autoare la începutul lucrării sale, citată mai sus.

[24] A se vedea numeroasele exemple de comparaţii comentate sumar de Al. Bojin, în *Studii de stil şi limbă literară*, Editura didactică şi pedagogică, 1968, p. 85—98.

Scanned with OKEN Scanner

Arta poetului de a trata cu o libertate nestînjenită materialul lingvistic a favorizat punerea în circulaţie a unui nou tip de sintagme stilistice care se pot divide, după Şerban Cioculescu[25], de la care împrumutăm clasificarea şi exemplele, în

1) determinat + determinant (atribut substantival cu prepoziţii) exprimate ambele prin termeni concreţi: *lapte de opal, pleoape de floare, drojdie de rouă, mocirlă de sudoare* (Să se observe caracterul pregnant material al acestor imagini);

2) determinat concret + determinant abstract: *apă de nimica* (după expresia „om de nimic"), *vreasc de rost, petecul tău de viaţă mic;*

3) determinat abstract + determinant concret: *suflete de molecule, foame de scrum, făptură de aer, fiinţă de abur şi pucioasă* etc. Astfel de îmbinări reprezintă, de fapt, o altă modalitate stilistică de punere în valoare a discordanţei semantice în interiorul propoziţiei, fenomen despre care s-a vorbit mai sus.

Determinantul atributiv (epitetul)[26], caracterizat deseori printr-o structură binară, este construit după acelaşi procedeu. De data aceasta, el este menit să frapeze nu prin raportul dintre abstract şi concret, impus termenilor sintagmei, ci prin caracterul său individual şi inedit, pus în evidenţă de contextul în care figurează. Avem a face cu încălcarea voită a „codului", cum se spune; adică se atribuie lexicului şi sintaxei valori şi funcţii create de poet, în afara uzului curent şi pe deasupra lui. Impresia de şoc se datoreşte vecinătăţii contextuale, în care epitetele se întîlnesc venind din regiuni lexicale îndepărtate şi străine una de cealaltă. Să se compare zona semantică diferită a epitetelor duble din sintagmele: „noapte de *safir şi lut*", „biserica de *fum şi de răşină*", „vorbele de *ceaţă şi răcoare*", „laptele *amar şi agurid*", „basmul *tiptil şi trist*", „o lume *vagă, lîncezîndă*" etc.

Uneori, termenii alăturaţi aparţin nu numai unor zone semantice îndepărtate, ci şi opuse. Asocierea lor sintagmatică

[25] Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 34—35.

[26] Despre clasificarea şi funcţia epitetului la Arghezi, vezi entuziastul articol al lui Al. Husar, *Epitetul arghezian*, în „Iaşul literar", XVI, 1963, nr. 5, p. 52—61 şi, cu deosebire, Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, S.C.L., XXII(1972), nr. 2, p. 135—146; nr. 3, p. 247—270.

Scanned with OKEN Scanner

duce la crearea figurii numite de poetica veche oximoron: „Umblînd cu *focurile reci* / Mîinile lui au degerat" (*Semănătorul de scîntei*); „Cel-ce-ştie însă nu cunoaşte / Varsă-*ntuneric alb* cu mîna mea" (*Epigraf*); „O plasă *caldă de răcoare* . . ." (*Psalmul de taină*) etc.[27]

A transpune aceste sensuri conotative, metaforice, specifice limbajului poetic, în sensuri denotative, noţionale, ar însemna să se traducă un mesaj în alţi termeni decît a fost gîndit; aceasta ar fi acelaşi lucru cu denaturarea şi sacrificarea gîndirii artistice însăşi, mai cu seamă cînd poetul se complace să cultive un anume gen de alchimie verbală.

Sintaxa poetului stă sub semnul aceloraşi abateri de la exprimarea standard. Construcţiile cu alt caz decît cel obişnuit în exprimarea uzuală, anticipările sintactice[28], elipsa complementului, propoziţiile contrase, dislocările sînt procedee caracteristice, care frapează prin frecvenţa şi originalitatea lor, diferenţiată ca efect stilistic. Astfel, complementul în dativ e cerut de un adjectiv sau participiu (ca în limba veche): „Niciodată toamna nu fu mai *frumoasă* / *Sufletului nostru* bucuros de moarte" (*Niciodată toamna*); „Eşti ca o floare, anume *înflorită* / *Mîinilor mele*, care te-au deschis" (*Ex libris*). Specific argheziene ne apar şi construcţiile de tipul: „*Gătită* masa pentru cină / Rămîne pusă de la prînz" (*Psalm*); „*Intinsă* leneşă pe canapea, / Domniţa suferă în cartea mea" (*Testament*). Alteori dislocările — în sintaxa propoziţiei sau a frazei — subliniază puternic o parte a comunicării[29]. Este o bruscare a topicii curente — ca şi bruscarea semantismului despre care s-a vorbit mai sus — de pe urma căreia ordinea consacrată a propoziţiilor este silită să se constituie în structuri amintindu-ne de topica frazei arhaice. Există, fără îndoială, o legătură directă, în această privinţă, între limba veche şi sintaxa arghezianã. Vladimir Streinu a explicat această topică prin răsturnarea raportului logic dintre cauză şi efect: efectul emoţional precede cauza obiectivă, ordinea sin-

[27] V. Şerban Cioculescu, *O figură de stil arghezianã*, „România literară", nr. 46, 13 nov. 1975, p. 9.

[28] Este vorba de construcţiile în care un pronume amînă apariţia subiectului. Cf. Sorin Alexandrescu, *art. cit.*, p. 359.

[29] Vezi în acest sens G. I. Tohăneanu, *Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi*, în volumul *Dincolo de cuvînt*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, p. 152—181.

Scanned with OKEN Scanner

tactică fiind deci emoțională, nu logică[30]. Procedeul, care poate fi suspectat de o secretă cochetărie sintactică, se dovedește a fi fericit prin urmările lui. Mai ales propoziția (și determinarea) atributivă se află în această situație:

„Puterea lui întreagă și vitează
Ascultă-n noaptea de safir și lut,
Din depărtare *calul* că-i nechează,
Care prin adieri l-a cunoscut."

(*Prințul*)

„*Tăcerea* vocile și le-a pierdut,
Care-o făceau pe vremuri să răsune."

(*Arheologie*)

„Ai bănuit că *platoșa-i* pătată,
Pe care odihniseși, cu rachiu."

(*Inscripție pe un portret*)

„Și cade-n geam zăpada la ceasul cunoscut
Tu care-ai stat *bătaia s-asculți, pe cea din urmă.*"

(*Despărțire*)

„Se-ncolăcea *destinul*, ca șarpele, pe noi
Bătînd cu aripi cerul, ușoare, el greoi."

(*Seară de mai*)

„Și i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu șase foi, *al frunzei* căzute din castan."

(*Cînd s-ar opri secunda*)

Limpezimea expresiei se întunecă uneori tocmai din cauza abolirii construcției curente. Punctuația este chemată să salveze sensul comunicării distribuit în unități fragmentate:

„Păianjenul visării parc-ar sui cu frică
Și ar călca, pe *firul* nădejdilor întins,
Care-și destramă vîrful, pe cît i se ridică
Un căpătîi în haos, *de-o stea de unde-i prins.*"

(*ibidem*)

[30] Vladimir Streinu, *Tudor Arghezi, Sintaxa poeziei*, în „Luceafărul" din 19 februarie 1966, articol reprodus în Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, IV, București, 1976, p. 13—18.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul enumerării, cultivat cu predilecţie de Arghezi, este un mijloc de expresie ţinînd de adîncimea meditaţiei, de obsesiile poetului în creaţiile de intensă vibraţie lirică. E un retorism ce se desfăşoară într-o succesiune de metafore simbolice, derivate una din alta sau asociate fie direct, prin contiguitate, fie prin legături parcă atunci prinse, ca din întîmplare.

„De ne-ar ajunge numai icoana ce o lasă
O undă lîngă luntre, un povîrniş de casă,
O vatră nălucită-n cenuşă către seară
Sau un tighel de piatră pe-o cruce seculară."

(*Stinse scîntei*)

„Pur trandafir bătut în cuie
de diamant pe crucea mea
. . . . . .
Cămin al dorurilor mele,
fîntîna setii-nvierşunate,
Pămînt făgăduit de ceruri
cu turme, umbră şi bucate."

(*Psalmul de taină*)

Aglomerarea de termeni poate fi luată şi drept o formă a şovăielilor şi căutărilor poetului. Din grija — autentică sau numai simulată — de „a nu nimeri alături", Arghezi se complace în juxtapunerea de determinări care, luate împreună, definesc obiectul difuz al stării poetice. Intenţia de a face să alunece descrierea într-un joc verbal nu este străină poetului. Trecerea de la un registru liric, plutind pe apele de sus ale suavităţii şi seraficului, la altul, înotînd în noroi şi smîrc, este caracteristică acestui poet care-şi pune „cugetul hotar între înger şi măgar". Dacă uneori doreşte să-i ofere cititorului „Măcar cîteva crîmpeie, / Măcar o ţandără de curcubeie, / Măcar nitică scamă de zare, / Nitică nevinovăţie, nitică depărtare" (*Cuvînt*), în schimb, altădată şi mai des, el îi aduce aceluiaşi cititor daruri la care acesta se aştepta mai puţin. O adevărată pasiune de a stoarce din vocabular sevele lui crude şi înţepătoare, impure şi otrăvitoare, îl îndeamnă pe poet să se adreseze cuvintelor alcătuind din ele lungi şiraguri, voit deşănţate şi impudice, pe care le aduce fără ezitare sub privirea cititorului. Există şi aici un deliciu

Scanned with OKEN Scanner

verbal, vinovat de căutarea cu voluptate a esenţelor tari ale expresiei într-un lexic mustind de iasme şi exalînd mirosuri, dintr-o înclinaţie care-l situează pe Arghezi în vecinătatea imediată a lui Baudelaire. „S-au stricat cuvintele mele", exclamă poetul mai mult încîntat decît îngrijorat. „Umblă prin mocirle cu stele / De cositor / După un mărţişor" (*Cuvinte stricate*). Cuvintele şi-au ieşit din matca şi ţinuta lor zilnică: s-au îmbătat, cad pe jos şi sînt „bolnave de rîs" (*ibidem*). Alteori însă, cum era de aşteptat, vocabulele se îmbracă în podoabe de sărbătoare, meşteşugite din metal scump:

„Să vedem, ar putea graiurile mele
Să-ţi vie ca nişte inele,
Ca nişte brăţări, ca nişte cercei?
. . . . . .

Le-am suflat cu smalţuri de zile, de ore şi de secunde
Şi le-am făcut rotunde:
Cristale ca piatra acră şi ca sarea de lămîie,
Neputîndu-le face tămîie
Şi scîrbit de diamante limpezi şi lucii."

(*Să vedem . . .*)

Din asemenea material de slove, migălite spre a răspîndi miresme şi strălucire, îşi ţese poetul psalmii şi cîntecele de dragoste. Din cuvintele mînate spre poezie dinspre zona periferică şi vulgară a vocabularului cotidian, mai exact spus, din atracţia spre acest limbaj plebeu şi nepieptănat, figurînd ca simbol al unor realităţi fără acces pînă la el în templul poeziei, îşi ia poetul uneltele artei în atîtea altele din poemele lui. Cu ele îşi întocmeşte reţetele descîntecelor pentru felurite maladii: „Vracii vindecă de scrinteală / Şi babele de orice altă boală. / Bubele-dulci şi deochiul / Se tămăduiesc cu ghiocul; / Abuba, gingia şi gălbinarea / Trec repede cu ţigarea . . ." „Răscăcărătura, / Umflătura, / surpătura, / Deşelarea, / Noada, spinarea, / Ceafa, nasul / Trec cu trasul" (*Munca*). Este aici o adevărată „ştiinţă", eretică şi perversă şi o practică pe măsura ei aduse şi însuşite de poet din mediul „natural" în care se produceau. Între „document" şi versurile poetului nu e decît un pas, dar acest pas este enorm, de vreme ce el separă natura de artă, adică materialul brut de transfigurarea

lui poetică. Cu astfel de mijloace construieşte Arghezi tablourile groteşti ale unor existenţe degradate, roase pe dinăuntru şi strivite cu încetul ca din porunca unor legi ascunse şi diabolice.

Blestemele poetului sînt un exerciţiu unic de acumulare lexicală dictată de ambiţia de a epuiza toate posibilităţile de exprimare sugerînd cataclismul universal, imaginat ca o cădere în neorînduială a elementelor şi o mutaţie nefirească a funcţiilor lor. În acest cadru de apocalips, totul trimite irevocabil spre un destin, parcă, al fiinţei umane, împinsă pe ultima treaptă a disoluţiei organice. Energia tonului şi cruzimea imaginilor dau măsura artei lui Arghezi de a figura cosmosul ros de gangrenă şi decrepitudine, particularităţi ale viziunii sale artistice care nu şi-au găsit echivalent, necum concurenţă, în istoria limbii noastre artistice[31]: „Usca-s-ar izvoarele toate şi marea, / Şi stinge-s-ar soarele ca lumînarea. / Topească-se zarea ca scrumul. / Funingini, cenuşă, s-acopere drumul, / Să nu mai dea ploaie, şi vîntul / Să zacă-mbrîncit cu pămîntul."

Catastrofa trebuie să se alieze cu timpul, pentru ca astfel coşmarul să se prelungească: „Întîi, însă, viaţa bolind de durată, / Să nu înceteze deodată / Şi chinul să-nceapă cu-ncetul. / Să usture aerul greu, ca oţetul." Ce loc îi rezervă poetul omului în acest peisaj înspăimîntător? De bună seamă, o soartă adecvată condiţiei acestuia de fiinţă umană, asupra destinului căreia cad aceste vorbe cumplite: „Iar ţie, jivină gingaş gînditoare, / Să-ţi fie şezutul cuprins de zăvoare. — Ficatul un cui să-ţi frămînte. / Urechea să ţipe şi nasul să-ţi cînte. / Să-ţi crape măselele-n gură / Şi dinţii cu detunătură . . ."

De la formulele alcătuite din două-trei cuvinte de anatemă, rostite incidental la mînie, Arghezi întocmeşte un program metodic şi amănunţit de surpare a temeliilor lumii şi de pierdere în chinuri prelungite sadic a fiinţei omeneşti. Toată tehnica constă în avalanşa strivitoare de acumulări, formate din termeni al căror semantism crunt şi barbar colcăie în

[31] Totuşi, unele din izvoarele poetului trebuie căutate, după toată probabilitatea, în limba veche şi anume în *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, unde întîlnim o palidă anticipare, sub acest aspect, a stilului arghezian.

apele terifiante ale distrugerii. Niciodată nu s-a încercat în poezia noastră o astfel de teribilă experienţă verbală[32].

Scriind „*fraged* surîs", „ispită *moale*", „lavandă *sonoră*", „cremene *uşure*", „frumuseţea *spiralelor candide*" sau „nămoluri *fierte*", „frumuseţe *meschină*", „turla *leşinată*-n aer" etc., Arghezi a lărgit enorm cîmpul posibilităţilor de combinare expresivă a cuvintelor în limba română. E un salt în evoluţia limbajului poetic pe care îl făcuse, la vremea lui, Eminescu şi, pe alt plan, contemporanul lui Arghezi, L. Blaga. Şi, după cum unele imagini din poezia lui Eminescu pot fi considerate fără greş ca fiind prin definiţie „eminesciene", tot astfel pot fi socotite specific „argheziene" sintagmele de tipul „umbra mea de fum", „scama tristeţilor mele", „vorbele de ceaţă şi răcoare", „sufletul nostru şubred şi sărac", „otrava gîndirii şi-a vegherii", „crîmpeie mici de gingăşie", „petecul tău de viaţă mic" etc., etc.

În articolul *Literatura nouă*, publicat în „Cugetul românesc", 1922, nr. 4, poetul se pronunţa, ca de atîtea ori pînă atunci şi mai ales de-atunci înainte, asupra limbii poetice: „Cred că este ca şi dovedit, scrie el, că noutatea limbii nu are nou decît aspectul nou al aceloraşi cuvinte, puse să comunice unele cu altele şi să se împrumute între ele, aşa încît un critic superficial nu le mai recunoaşte". Şi Arghezi adaugă, ca şi cînd ceea ce urmează ar fi putut eventual lipsi: „Evident că în această circulaţie a torentelor subterane ale limbii prin sedimentele vechi ale vorbelor este nevoie şi de puţin meşteşug . . ."[33]

Există, poate, în această privinţă un filon clasic al esteticii lui Arghezi, care nu cere abolirea vechiului vocabular şi înălţarea pe ruinele lui a altuia, apt să corespundă unei noi viziuni, cam anarhice, cum pretindeau avangardiştii. Dar cînd este vorba de condiţia a doua a poeziei, anume de „pu-

[32] Un capitol aparte al lexicului îl formează frecventele tautologii la care recurge poetul. Fără a se simţi stînjenit de scrupule semantice, Arghezi scrie: „Cîte *un hap*, cîte *un praf*" *(Evoluţii)*, „zidită-n lut din *grinzi* şi *bîrne*" *(Biserica din Gropi)*, „*fur* şi *tîlhar* întru Hristos" *(Mîhniri)*, „chei *palide* şi *livide*" *(Maica Scintila)*. Alteori, înşiră termeni între care deosebirea de sens este regională: „Noaptea întinde *scoarţe*, *placate* şi *covoare*" *(Icoană)*, *năframe*, *tulpane*, *barişe* *(Bărăganul)*, sau îi pune alături, deşi sfera unuia e cuprinsă în a celuilalt (în ultimul vers gradaţia e aparentă): „Şi *anii mor* şi *veacurile pier* / Aici *sub* tine, *dedesubt*, *subt cer*" *(Psalm)*.

[33] *Ars poetica*, p. 74.

ţin meşteşug", avem iarăşi toate motivele să nu dăm crezare... sincerităţii poetului. „Oricît şi-ar prezenta poetul arta ca o manufactură — remarcă Şerban Cioculescu — nu l-am putea niciodată jigni, crezîndu-l pe de-a-ntregul"[34]. Meşteşugul este un atribut al talentului, ca să nu zicem că este chiar talentul. Şi-atunci puţinătatea meşteşugului ce va să zică altceva decît puţinătatea talentului?

Există la Arghezi un adevărat cult al limbii, alimentat de sentimentul de permanentă uimire în faţa virtuţilor ei încă nescoase la lumină, şi a esenţei ei umane care scapă cercetării savante. Despre aceasta poetul a scris o pagină de antologie intitulată *Din taine* în poemul *Cîntare omului.*

Conştiinţa răspunderii faţă de arta cuvîntului scris şi trimis în lume şi-a găsit expresia în numeroase mărturisiri, din care reţinem, în încheiere, acest fragment cuprinzînd un îndemn adresat tinerilor scriitori, cînd poetul trecuse de 70 de ani:

„Răspunzi întîi faţă de graiul primit de-a gata de la străduniile miilor de ani ajunşi pînă la călimara ta. Neştiutorii de carte, plugarii şi ciobanii, au scris cu băţul pe nisip *Mioriţa.* Eminescu a dus-o mai departe în *Luceafărul*, daruri gratuite pentru uşurinţa celor de mai tîrziu. Le eşti tuturor celor trecuţi dator şi te-ai obligat pornindu-ţi condeiul pe sfînta, pe alba hîrtie să-i întîmpini neapărat şi să nu ieftineşti comoara primită"[35].

Arghezi ne lasă o operă poetică a cărei limbă se adresează unui cititor familiarizat îndeaproape cu o nouă formulă artistică. Ca şi Eminescu şi Sadoveanu, dar într-un fel care îi este profund specific, el şi-a făurit limbajul dintr-un amestec de esenţe tari şi materie diafană, lăsîndu-l să crească în umbrele ţărînii năpădite de buruieni, dar şi în lumină strălucitoare şi sunet de metal rar. Poezia sa împlineşte una dintre cutezătoarele aspiraţii ale antei noastre literare, fiind un triumf al limbii artistice româneşti mai noi, care îşi nega şi îşi sfărîma prin autorul *Psalmilor* canoanele tradiţionale de expresie poetică ale secolului trecut.

[34] Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, p. 189.
[35] Tudor Arghezi, *Mărturisiri*, în *Tablete de cronicar*. Prefaţă de I. Micu, 1960, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

Atmosferă şi stil în poezia lui G. Bacovia

Un poet contemporan şi, în acelaşi timp, unul dintre cei mai subtili interpreţi ai fenomenului literar, scria de curînd aceste rînduri despre cel mai trist dintre poeţii români: „Bacovia e un fel de Orfeu care şi-a pierdut şi lumea şi pe Euridice, şi refuză să revină la suprafaţă din tenebrele infernului: glasul lui e o tînguire din adîncuri, sfîşierea unui mare suflet romantic în pragul decrepit — încă de pe acum — al lumii moderne. Simbolurile bacoviene au o elementaritate de stihie, ele sînt stihiile înseşi — întunericul, ploaia, zăpada, vîntul, învestite cu glas uman". Şi în continuare: „Peisajele sale însîngerate sau aurii, noptoase sau orbitor de albe — sînt, de fapt tablouri de atmosferă, viziuni tensionate de fantastica, ireala distanţă ce se cască între sumarele lor elemente constitutive. Ele mărturisesc un eu liric exacerbat pînă la limită, paroxistic, un suflet în care toate lucrurile vin să plîngă ca la un rîu al Vavilonului"[1].

Noţiunea de „atmosferă", invocată de obicei în legătură cu lirica lui Bacovia, a fost adusă în discuţie, ne aminteşte Şerban Cioculescu[2], de Eugen Lovinescu în analizele sale despre poezia modernă. Bacovia ar fi, potrivit opiniei lui Lovinescu, poetul care s-a confundat cu poezia de *atmosferă*,

[1] Ştefan Aug. Doinaş, *Poezie şi modă poetică*, Editura Minerva, 1972, p. 72.

[2] Şerban Cioculescu, *De la „poezia de atmosferă" la poezia de şoc*, „România literară", IX, nr. 35, 26 aug. 1976. Cf. şi aprecierea din *Opinii critice*, selectate de Adriana Mitescu şi prezentate ca introducere la antologia *G. Bacovia, Texte comentate*, Ed. Albatros, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

datorită evitării consecvente a oricărui artificiu stilistic în creaţia sa.

Condiţia acestui stil rezultat din reducerea şi schematizarea mijloacelor poetice pînă la limita extremă — funcţia lui realizîndu-se tocmai prin negarea deliberată a procedeelor tradiţionale — s-ar datora, însă, după G. Călinescu, nu atît unui deficit de expresie, cît atitudinii estetice premeditate a poetului, de a cultiva artificiul izbitor şi manierismul patetic, născute, ambele, dintr-o anume poză pe care el se complace să şi-o compună[3]. În acest caz, efectele poeziei bacoviene, înclină să creadă Şerban Cioculescu, împărtăşind opinia lui G. Călinescu, nu trebuie raportate neapărat şi numaidecît la ideea de „atmosferă" (poezia lirică intrînd prin însăşi natura ei în această definiţie), ci, în cazul special al poetului *Scînteilor galbene*, se poate vorbi de „expresia calculată a unui temperament nevrozat care şi-a propus să dea «bolii sale» (mai puţin reală decît fictivă) o mare putere de şoc asupra cititorului deprins cu o lirică a confortului moral"[4].

Fără a intra în detalii de speculaţie teoretică, vom spune doar că, în noţiunea de stil este implicată şi ideea de „şoc", de aşteptare contrazisă, frustrată — ca să ne folosim de terminologia lui M. Riffaterre. Tot atît de important este în ce măsură artificiul se converteşte în procedeu, asumîndu-şi funcţia de a declanşa emoţia cititorului, acesta nefiind interesat să afle decît prin intermediul textului dacă haina cu care poetul se înfăţişează lumii este de zile mari, de împrumut ori cea de toate zilele. O cercetare a mijloacelor de expresie ale creaţiei lui Bacovia este, în această împrejurare, oportună, pentru a se stabili gradul în care limbajul poetic poate determina locul ce i se cuvine unui artist al cuvîntului, drapat sau nu în alt strai decît cel de rînd şi năzuind sau nu să bruscheze şi să tulbure inerţia cititorului deprins cu lectura clasicilor — operaţie utilă pentru fixarea unui moment pe cît de original pe atît de izolat în evoluţia limbii artistice româneşti.

Romantic printr-o sensibilitate împovărată de voluptatea autoflagelării morale, simbolist prin afinităţi declarate cu poezia unor epigoni francezi ca Rollinat, expresionist fără voie prin adîncire existenţială a nevrozelor (Ştefan Aug. Doi-

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 627—629.
[4] Şerban Cioculescu, *loc. cit.*

naș), Bacovia face parte dintre poeții despre a cărui artă ... pare a se fi spus totul[5].

La întrebarea sumară și simplificatoare, anume ce aduce nou Bacovia în evoluția mijloacelor de expresie ale limbii poetice românești, s-ar putea răspunde astfel: o fructificare neîntîlnită pînă la el — și nici după aceea — a semanticii unui lexic foarte limitat, desemnînd starea de tristețe tînguitoare, de așteptare dramatică, dureroasă și neputincioasă a unui vag și totuși iminent cataclism cosmic, a sentimentului obsesiv al morții și disoluției materiei, lăsate pradă stihiilor, cu deosebire ploilor autumnale și ninsorii. „De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd ..." (*Lacustră*) sînt printre cele mai pesimiste versuri din poezia noastră, cărora le poate sta alături, pe un alt plan de gîndire poetică, numai *Rugăciunea unui dac* a lui Eminescu. Această conștiință sfîșiată de veghe torturată și de spaime nebuloase trezite de ploile monotone și putrede ale toamnelor și de albul zăpezilor sau de amîndouă laolaltă, simțite ca ipostaze vegetative, aflate în pragul unei naturi stînd sub semnul inevitabil al decrepitudinii, se confundă cu dorința stingerii, trăită ca o fatalitate, ale cărei prevestiri așteptate timpul a uitat să le împlinească: „Și tare-i tîrziu, și n-am mai murit ..." se plînge poetul în *Pastel*. Ideea *urîtului*, luat nu în accepția limitată de însingurare apăsătoare, ci în înțelesul de abandonare existențială într-un univers ostil, care-și surpă propriile temelii, atrage spre el, ca Fata Morgana, un suflet sleit, lipsit de gîndul și puterea de a se împotrivi tentației anihilante, ci dimpotrivă. Un peisaj de toamnă, printre cele foarte puține

[5] Din mulțimea referințelor, amintim aici, pe lîngă lucrările menționate, o parte dintre acelea care tratează mai îndeaproape sau în mod special despre arta verbală a poetului: Tudor Vianu, *George Bacovia în ediție definitivă, Figuri și forme literare*, Ed. Casa Școalelor, 1946, studiu reprodus în volumul aceluiași, *Scriitori români*, III, Ed. Minerva, 1971, p. 383—391; Ov. S. Crohmălniceanu, studiu introductiv la G. Bacovia, *Scrieri alese*, E.P.L., 1961, p. V—XXXII; Al. Andriescu, *Limba și stilul lui Bacovia*, în „Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza", 1962, nr. 8, p. 48—60; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., 1966; Sanda Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, în *Studii de poetică și stilistică*, E.P.L., 1966, p. 251—317 (studiu fundamental); I. M. Rașcu, *Amintiri și medalioane literare: G. Bacovia, G. Ibrăileanu*, E.P.L., 1967, p. 7—101; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Ed. Albatros, 1971, p. 50—55; Edgar Papu, *Glosă la cromatismul bacovian*, „Ateneu", VIII, 1971, nr. 9; Al. Săndulescu, *Sonuri și culori bacoviene*, *ibidem*, X, 1973, nr. 9.

Scanned with OKEN Scanner

care cuprind și sugestia dinamică a vitalității, este acoperit repede de umbra tristeții: „Ce chiot, ce vaiet de toamnă, / Și codrul, sălbatic vuiește . . .“ se încheie cu acest avertisment:

„Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plînge și nu-ți fie teamă,
Ascultă cum greu, din adîncuri
Pămîntul la dînsul ne cheamă.“

(*Melancolie*)

Sentimentul „chemării pămîntului“, așadar dorința de a se lăsa ademenit și purtat în voie de forțele oculte ale unui destin care-l preface pe poet într-un spectator solidar cu o lume în agonie, este, cu foarte puține excepții (*Nervi de primăvară*, *Spre primăvară*), și singura dimensiune „activă“ a voinței în poezia lui Bacovia.

Exploatarea excesivă a semantismului în lexicul poeziei bacoviene nu duce la epuizarea virtualităților acestui vocabular, adică la adaosul de conotații autorizate de raza de extindere — potențială — a sferei semantice a cuvîntului. Mai exact spus, Bacovia utilizează sursele expresive ale vocabularului în conformitate cu statutul lor consacrat, lexicografic. Capacitatea de a grefa nuanțe stilistice inedite pe fondul general al lexicului, procedeu caracteristic creatorilor de limbaj poetic, cedează fără rezistență în fața accepției curente, directe. Aceasta nu înseamnă însă ratarea efectului stilistic, ci dimpotrivă — și aici trebuie căutată originalitatea limbajului poetic al lui Bacovia — născută fie și din artificiu — poetul conferind monosemantismului un ascendent estetic, atribuit pînă la el polisemiei și metaforei poetice. Iată două dintre numeroasele exemple ce s-ar putea cita în această privință:

„Stau . . . și moina cade, apă, glod . . .
Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod —
Un bec agonizează, există, nu există, —
Un alcoolic trece piața tristă.

Orașul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea, poate, doarme ea —
Case de fier în case de zid,
Și porțile grele se-nchid.

Un clavir îngînă-ncet la un etaj.
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam, într-un pahar,
O rază galbenă se uită-n jos."

(*Nocturnă*, în vol. *Plumb*)

Moină, *apă*, *glod*, *singur*, *piaţă*, *umezeală*, *clavir*, *trist*, *ninge*, *rază* etc. sînt vocabule întrebuinţate cu sensul lor comun, noţional, cu care pot fi întîlnite în majoritatea creaţiei poetice a lui Bacovia. Notabil este faptul că tocmai din stereotipia lexico-stilistică extrage poetul efectele artistice care, toate, se subsumează ideii de *monotonie* şi de *stagnare*, de *imobilitate*, sau, în cel mai bun caz, de variaţie pe aceeaşi temă. Poet monocord este Bacovia, cum s-a spus, iar această coardă unică sună ca un bocet nesfîrşit; a-i pretinde să-şi moduleze cîntecul pe alte strune ar însemna a-i impune poetului să se înstrăineze de propriul său eu[6].

Critica literară a semnalat pe drept cuvînt că unul dintre cele mai frecvente verbe din versurile lui Bacovia este *a rătăci*[7], alături de sinonimele *a trece*, *a străbate*, *a curge* etc. Paşii poetului îl poartă prin mahalale sordide, pe străzi înzăpezite, prin burniţele nopţilor de toamnă, prin parcuri desfrunzite, prin cimitire sau prin preajma abatoarelor. La capătul acestei vagabondări fără obiect: „Cum trec pe lîngă case mari... / Căutînd pe nu ştiu cine" (*Între ziduri*, în *Scîntei galbene*), „Trec singur pe poduri de fier solitare / Şi-aştept în zăpadă... dar ce mai aştept?" (*Plumb de iarnă*, *Plumb*), poetul sfîrşeşte prin a plînge sub fereastra iubitei sau prin a-i anunţa că în oraş sînt cîţiva morţi ale căror cadavre se descompun pe îndelete... Un corelativ al ideii de peregrinare semiconştientă, somnambulică, îl formează însă o altă grupă de verbe care definesc cu şi mai mare pregnanţă un univers moral stînd sub semnul pasivităţii, al abuliei, de data aceasta sub forma stagnării, adică a imobilităţii acceptate ca o sentinţă fără drept de apel. *A sta* este verbul care numeşte această atitudine de suspendare, de negare a mişcării:

[6] Cf. I. M. Raşcu, *op. cit.*, p. 71.
[7] Marian Popa, *Postfaţă* la G. Bacovia, *Poezii*, Ed. Minerva, 1975, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

„*Stau* singur în cavou (...) *Stau* singur lînă mort" (*Plumb*); „Pe apă de *stai* / Te-năbuşi de fum" (*Pastel*); „Copacii albi, copacii negri / *Stau* goi în parcul solitar" (*Decor*); „Eu *stau* şi mă duc, ori mă întorc" (*Nervi de toamnă*); „Şi *stam* împietrit şi de veacuri / Cetatea părea blestemată" (*Panoramă*); „Umbra mea *stă* în noroi..." (*Nocturnă*); „Acum *stă* parcul devastat, fatal" (*În parc*)[8] etc. Starea de inerţie, „de eclipsă" a simţurilor, de peisaj mortificat sau urmînd unor impulsuri curmate: „Aş vrea să-mi fac un ceai, şi *stau*, şi nu-l mai fac" (*Dormitînd*) nu este expresia unui echilibru interior cucerit de poet sau descoperit de el în natură. Ea este o etapă accidentală şi provizorie, întreruptă de inevitabila înclinare a cumpenei, de schimbare pîndită din umbră şi aşteptată să se întîmple. De aici frecvenţa, poate cea mai ridicată, a verbului *a cădea* (*a (se) lăsa, a coborî, a se apleca, a se prăbuşi* etc.) în versul lui Bacovia[9]. Nu numai frunzele, ploaia, ninsoarea *cad*, cu mişcări obosite şi absente la capătul unui act de epuizare, de renunţare, ci totul, inclusiv fiinţa poetului, se supune acestui proces fără revers, căci toate lucrurile ascultă parcă de o lege secretă şi imuabilă a întoarcerii spre pămînt, de un sens unic şi ireversibil al mişcării regresive în univers. Conştiinţa însăşi se lasă pradă căderii, pentru a atinge zone obscure şi a se cufunda şi topi în sine. De regulă fiinţele, lucrurile şi tot astfel gîndurile şi paşii poetului se complac fără un gest de rezistenţă în această alunecare în gol: „*Cad* corbii domol..." (*Pastel*); „Pilonii grei *se prăbuşesc*" (*Lacustră*); „Şi pe lume plumb de iarnă *s-a lăsat*" (*Gri*); „Departe plopii *s-apleacă* la pămînt / În lung balans, lenevos, de gumă" (*Amurg de toamnă*); „Ea [iubita] plînge şi *a căzut* pe clape" (*Nevroză*); „Şi toamna şi iarna / *Coboară* amîndouă..." (*Moină*); „Peste parcul părăsit / *Cad* regrete / Şi un negru croncănit" (*Oh, amurguri*); „Şi lasă amurgul pe ele culori / De sineală, de aur, de sînge" (*Amurg antic*); „Potop *cad* stele albe de cristal" (*Singur*); „E miros de carne, iubito / Şi azi chiar sînul tău *e mai lăsat*" (*Cuptor*); „O frunză *s-a lăsat* pe-o mînă-ntinsă care cere..." (*Note de toamnă*); „O pasăre *cade-n* oraş, ca o tristeţe mai mult" (*ibidem*); „Şi *mă las* pe pat, ochii să-i închid" (*Monosilab de*

[8] Toate exemplele de pînă aici sînt din volumul *Plumb*.

[9] Căderea este unul din motivele poeziei bacoviene reprezentată „ca act reversibil al unor obiecte cărora nu le este definitorie căderea" (Marian Popa, *Postfaţă* la *ed. cit.*, p. 189).

Scanned with OKEN Scanner

toamnă); „Văzul *cade* neatent" (*Vînt*); „Şi-ncet *se-ntinse* o noapte de vecie / Şi-n urmă, greu, un corp am auzit *căzînd*" (*Marş funebru*). Evident, totul se petrece deseori într-o stare de penumbră a conştiinţei, de orbecăire fără ţintă şi noimă, ca şi în aceste versuri, în care ultima propoziţie surprinde — ca şi altădată — prin prozaismul ei: „Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură, / Prin întuneric bîjbîiesc prin casă. / Şi *cad*, *recad* şi nu mai tac din gură" (*Sonet*).

Drama poetului nu stă nici sub povara trecutului şi nici nu este provocată, decît cu totul accidental, de o tensiune proiectată în viitor. Este o trăire în actualitate, o combustiune interioară în prezent. De aceea, timpul preferat al poetului este prezentul, indicativ şi imperativ, apoi, asociat cu el, imperfectul care aduce faptele din trecut în conştiinţa poetului, reactualizîndu-le. Cele două forme temporale se repetă de peste 50 de ori în volumul *Plumb*, în comparaţie cu perfectul compus, atestat sporadic ca procedeu narativ, de pildă în poezia *Gri*. Funcţia perfectului se confundă, în realitate, cu prezentul, deosebirea faţă de cel din urmă fiind de aspect, nu de timp. În versurile „Iubito, şi iar *am venit* . . . / Dar astăzi, de-abia mă mai port" (*Trudit*), momentul evocat este situat în planul prezentului, înfăţişat însă ca fenomen încheiat. Această particularitate îl apropie pe Bacovia de Blaga, şi-l deosebeşte de lirica lui Eminescu şi Arghezi, în a căror creaţie sentimentele se înscriu pe o curbă a timpului scurs, care aduce cu sine, favorizînd-o, poezia amintirii şi a regretului. Un cîntec vibrînd de o intensă şi tonică bucurie izbucneşte doar uneori ca în *Note de primăvară* şi în *Verde crud*. În cîteva poeme, doar (*Nervi de toamnă*) (*Plumb*) şi în *Vae Soli* (*Cu voi*), poetul visează la un viitor mai luminos — utilizînd deci timpul corespunzător, — atmosfera fiind însă aceeaşi, de apăsătoare melancolie. Din această stare poetul se smulge rareori, cînd prevesteşte, pe fundalul vremurilor ce vor veni, zguduiri menite să schimbe rînduielile lumii: „O dormi . . . dar voi urca spre soare / În zbor sublim de-aeroplan. . . / Cu vise dulci, / burghez tiran, / E aurora-ngrozitoare. . ." (*Serenada muncitorului*). Tonul cutezător şi bărbătesc se alătură îndemnului trezit de un zvon de vremuri noi în răspicatul refren „Sculaţi ai muncii proletari!" (*Spre primăvară*).

*

Scanned with OKEN Scanner

Cît de restrînse sînt limitele lexicului lui Bacovia se vede şi din faptul că poetul îşi intitulează la fel mai multe din poeziile cuprinse în diverse cicluri: *Amurg*, *Nocturnă*, *Toamnă*, *Nervi de toamnă*, *Nervi de primăvară* etc. se repetă de mai multe ori în opera sa[10]. O parte din vocabularul poetului păstrează un colorit uşor vetust, cu ecouri din lexicul lui Macedonski, unde ele mai figurau încă într-un strat stilistic pe care-l simţim ca aparţinînd limbajului poetic din secolul trecut: *amor*, *aurora*, *azur*, *nevroze*, *parfum*, *roze*, *suvenire* etc. Ele reprezintă o ultimă filă din istoria unor mijloace de expresie, apuse odată cu poezia lui Bacovia. Unele, ca *suvenire*, supravieţuiesc la Arghezi, sursa stilistică fiind, probabil, acelaşi Macedonski, care a încurajat, cum se ştie, debutul autorului *Cuvintelor potrivite*. Bacovia mai adaugă la acestea numele unor instrumente sau „formaţii" muzicale care păstrează în parte acelaşi aer uşor prăfuit. De fapt, instrumentele poeziei bacoviene sînt acordate doar pentru a asculta sunetele jalnice ale unui plîns universal.

Să ne întoarcem însă la funcţia stilistică a verbului în poezia lui Bacovia, adăugînd una din interpretările recente pe care le datorăm lui Ion Caraion[11]. Autorul propune o altă lectură a poetului, prin mutarea accentului de pe elementele decorative, creatoare de „atmosferă", de muzicalitate şi culoare, pe valoarea intrinsecă a lexemelor, în speţă pe frecvenţa verbului, pentru a se ajunge la înţelesul constitutiv al lirismului bacovian. Iată un citat mai întins din analiza poetului amintit: „Să luăm dintr-o poezie ca *Nervi de toamnă* prima strofă, citită cu uzualul accent pe viziunea de dramatism a naturii ce se pustieşte, şi se despoaie, a omului la discreţia urîtului, a fricii, a mizeriei, a depopulării şi golului; ea dezolează, desigur, şi aruncă fiori peste zonele noastre de interior. E un text care la lectura obişnuită ofensează securitatea psihologică, o tulbură. Puneţi însă accentul nu pe elementele decorative şi sonore, nu pe muzica, pictura, melodrama şi exagerata desfăşurare a efectelor cam căutate şi care se mai şi anulează reciproc prin îngrămădire, ci pe forţa verbelor". I. Caraion citează spre exemplificare următoarea

[10] Pentru acest motiv am indicat, în unele cazuri, alături de titlul poeziei şi volumul din care fac parte exemplele citate.

[11] Ion Caraion, *Bacovia — sfîrşitul continuu*, „România literară", nr. 23 din 9 iulie 1977. În lucrarea cu acelaşi titlu, Ed. Cartea românească, 1977, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

strofă, cu sublinierile care îi aparţin: „«*E* toamnă, *e* foşnet, *e* somn.../ Copacii, pe stradă, *oftează;* / *E* tuse, *e* plînset, *e* gol... / Şi-*i* frig, şi *burează*». Din 22 de cuvinte [de fapt 21 !], cîte are această strofă, observă mai departe autorul pomenit, 9 sînt verbe. Adică 40 la sută [mai exact : 47 la sută]. Şi toate sînt la prezent. Ceea ce nu găseşti lesne, oricît vei căuta, la Arghezi teluricul sau la alt poet român robust, vital, «htonic». La nici unul. Aceste nouă verbe active, ca nouă motoare, pun materia să miște ceva, să facă o sumedenie de operaţii pe care le face de la începutul începutului materia ori să le îngăduie să se întîmple în ea şi prin ea, operaţii care de fapt nu sînt, la un loc, altceva decît viaţă".

Subtilă interpretare, pornind „de la un criteriu gramatical de clasificare a cuvintelor", privite ca semne relevante pentru înţelegerea esenţei lirismului bacovian, în care verbul este detaşat, pentru o clipă, ca semnificaţie de efectele lui secunde, stilistice, creatoare de „atmosferă", pentru a-i redefini şi restrînge semantica prin reducerea ei la o singură dimensiune, ca expresie a unei viziuni dramatice a materiei, a vieţii, a omenescului. Cu o singură precizare ce se cuvine să fie făcută imediat : această viziune asupra naturii, universului şi umanului stă sub imperiul unei mişcări cu semn negativ, ca sub puterea unui blestem acceptat, a unui verdict care condamnă omul, şi prin el universul, să-şi contemple căderea şi disoluţia fără rezistenţă, dar şi fără ostilitate, ca pe o fatalitate indiferentă şi aproape blîndă, în tragismul ei. Căci natura trăieşte în conştiinţa poetului nu prin succesiunea momentelor ei ciclice, tonice şi armonioase, ca în pastelurile lui Alecsandri, şi nici prin încărcătura lor nostalgică de rememorare romantică, asemenea pastelului eminescian, ci prin senzaţiile provocate de contemplarea ei şi în manifestările-i stihiale, obsesive, generatoare de spaime ascunse. Iar sensibilitatea rănită a poetului le converteşte în impresii, a căror gamă coboară de la notele depresive şi stridente la accente patetice şi lugubre.

Procedeul nu rezidă, aşadar, în imagine, care nu este evocatoare, în sine, ci în cuvîntul considerat în stare să sugereze prin el însuşi ideea poetică. Altfel spus, poetul „vede" mai întîi, de pildă, instrumentul acustic (fluiere, flaute, fanfare, goarne, clavire, flaşnete, ţambale, vîntul, crengile uscate) şi apoi aude sunetul produs de ele, iar aceste sunete au aceeaşi invariabilă rezonanţă. Variaţia, nuanţarea lor, nu e po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilă, deoarece, ca și în cazul culorilor, conștiința care le înregistrează nu primește decît ceea ce atinge sensibilitatea ei. Instrumentele sînt unisone, indiferent de natura lor ; timbrul nu le aparține decît în măsura posibilității de a fi acordate cu impresia auditivă a poetului. De obicei clavirele *plîng*, flașneta *plînge cavernos*, o cucuvaie *plînge*, toamna *bocește*, vîntul *hohotește* în bulevarde sau *fluieră* ca țipătul de tren, copacii pe stradă *oftează*, toamna *cîntă* la geamuri „din instrumente jalnice de lemn", altădată „*scîrțîie* din crengi ostenite" sau *cîntă* „în mii de fluiere". În felul acesta se încheagă un cor jalnic alcătuit din plînsete, bocete și țipete, la care se adaugă sunetele violente ale fanfarelor, cele monotone ale orchestrelor și cele stranii ale clavirelor nocturne. Reprezentarea unei zile de toamnă, de exemplu, se rezumă la datele oferite de percepția acustică : „*Răsună* din margini de tîrg / *Un bangăt puternic de armă;* / E toamnă... *metalic s-aud* / *Gorniștii* în fund, la cazarmă. / *S-aude și-un clopot* de școală, / E vînt, și-i pustiu, dimineață; / (...) Grădina orașului *plînge*, / Și-aruncă frunzișu-n oraș. / Și *vine*, ca-n vremi de demult, / Din margini, *un bucium de-alarmă*, / E toamnă... *metalic s-aud* / *Gornișții*, în fund, la cazarmă". (*Toamnă*)

Poetul atribuie, pe de altă parte, naturii tonurile crepusculare ale unei viziuni poetice sumbre. Universul se colorează în negrul mortuar, în violet, în galbenul ftizicilor, în cenușiul plumbului, în roșul sîngeriu sau în albul halucinant (Ov. S. Crohmălniceanu). Versuri întregi folosesc nu numai epitetul *negru*, dar și numele obiectelor (devenite simboluri), care prin natura lor sugerează opacitatea materială, densă : „*Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie negre, arse, de metal, / Vestminte funerare de mangal, / Negru profund, noian de negru*" (*Negru*), în care imaginile-simboluri sînt reprezentate fie prin termeni concreți (*flori carbonizate, sicrie negre, arse, vestminte funerare*), fie prin abstracțiuni (*negru profund, noian de negru*). Impresia ce se degajă pe această cale este de pată obscură, mată, care întunecă și îneacă obiectele în negru dens. Ca mod de exprimare sintactică, versurile sînt reduse la simple alăturări de substantive cu determinările lor, într-o înșirare, care, lipsită de elementul verbal, creează impresia violentă de stins, de mortificat.

Pentru obținerea de efecte coloristice, negrul e pus în contrast cu albul, ducînd la efecte de veritabil desen în cărbune:

Scanned with OKEN Scanner

„*Copacii albi, copacii negri* / Stau goi în parcul solitar : / Decor de doliu, funerar... / *Copacii albi, copacii negri.* (...) *Cu pene albe, pene negre* / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular ... / *Cu pene albe, pene negre...*" (*Decor*). Versul format din astfel de elemente cromatice opuse creează, cu tot caracterul schiţat al peisajului, impresia pregnantă de tablou în relief.

Neexistînd zone de interferenţă a culorilor din natură şi nici tonuri intermediare produse de reflexele lor asupra lucrurilor, nuanţarea culorilor nu e posibilă. De aceea, acelaşi obiect poate apărea în trei culori distincte, fără primejdia, de data aceasta, a contaminării. Procedeul este opus celui amintit la început şi constă în voita aşezare alături a unor aspecte cromatice distonante. Stropii [havuzului], de pildă, „căzînd, în amurg, iau culori : / *De sineală, de aur, de sînge*" care se răsfrîng asupra lebedelor albe plutind pe lac şi asupra albelor statui : „Uitate, statuile albe privesc / (...) Şi lasă amurgul pe ele culori / : *De sineală, de aur de sînge*" (*Amurg antic*). Tabloul construit din linii sobre are acum reflexe de vitralii prin care se filtrează lumina scăzută a înserării. Dar meritul este aici al metaforei, şi nu al procedeelor simboliste.

Epitetul cromatic se ataşează, la fel ca şi altădată, şi abstracţiunilor, definite, de fapt, prin termenii coloristici prezentaţi într-o succesiune de unde lipseşte elementul joncţional : „Poezie, poezie... / *Galben, plumb, violet*" (*Din urmă*). Ne întîmpină, în ultimul exemplu, cel puţin, care, firesţe, nu este şi singurul, un mod direct de a transcrie senzaţiile neorganizate în impresii limpezi şi distincte. Poezia se limitează la sugerarea senzaţiilor receptate în formă primară, astfel încît noţiunea nu-şi păstrează înţelesul fundamental, sau face abia sesizabilă asocierea directă cu sensul figurat, metaforic. Poetul suprapune imaginii convenţionale şi acceptate a obiectelor propria-i imagine, construită din elemente distanţate şi izolate, dintr-o înclinaţie care refuză constituirea şi reprezentarea lor în întreguri.

Dar astfel de opoziţii se întîlnesc mai rar în poezia lui Bacovia. Percepţia aspectului coloristic al naturii este în general unilaterală. Lumea, obiectele, asupra cărora cade privirea poetului, sînt invadate de o singură culoare. În înfăţişările sub care i se prezintă natura, poetul nu distinge to-

Scanned with OKEN Scanner

nuri, nuanţe şi umbre, ci aglomerări de obiecte izolate, colorate uniform. E un fel de daltonism poetic, dus de poet pînă la ultimele lui consecinţe. Culoarea, dealtfel, iradiază la Bacovia, e contaminantă şi se revarsă asupra lucrurilor din jur înecînd totul în ape tulburi. Dacă sicriele sînt *de plumb*, atunci şi florile şi coroanele sînt *de plumb*, tot astfel *de plumb* este amorul însuşi al poetului : „Dormeau adînc sicriile *de plumb*, / Şi flori *de plumb* şi funerar vesmînt / (...) Şi scîrţîiau coroanele *de plumb*. / Dormea întors amorul meu *de plumb* / Pe flori *de plumb* şi-am început să-l strig / (...) Şi-i atîrnau aripile *de plumb*" (*Plumb*). De asemenea, odată ce amurgul de toamnă e *violet*, *violet* e şi frigul, oraşul devine *violet*, mulţimea trecînd pe stradă pare *violetă* şi, venind din istorie, umbrele voievodale „trec în pîlcuri *violete*" (*Amurg violet*). Aceeaşi culoare inundă o dimineaţă de vară în ape de aceeaşi culoare, ameninţate să pălească: „Aurora *violetă* / Plouă rouă de culori — / Venus, plină de fiori, / Pare-o vie *violetă*. / Bat la geamul tău încet, / Bat cu-o roză sîngeroasă — / Vino, floare somnoroasă, / Cît pe zări e *violet*". (*Matinală*).

Epitetul la Bacovia nu reţine atenţia decît rar prin originalitatea lui intrinsecă. Critica literară a notat unele inovaţii în acest sens ale poetului, între altele forme substantivale şi adjectivale de tipul „nebuna *lăutară*", „*simptoma* fugară", „*eroua* lumii muncitoare"[12]. S-ar putea alătura aici şi altele : „crengile *schelete*", „viaţa *proletară*", „un mort *evreiesc*", „lumea *eronată*". Alteori, nu forma, ci asocierea inedită dintre termenii sintagmei produce efecte de surpriză: „zăvoiul *decadent*", „glas *pozitivist*", „*barbar* cînta femeia-aceea", „*burgheze* zări", „la revedere sau *la adio*"[13]; sau „pansele *catifelate*", „verde *crud*", unde impresia tactilă sau de prospeţime este foarte vie.

Muzicalitatea versului bacovian, de o natură cu totul aparte (Basil Munteanu îşi intitulează capitolul despre poetul român „Bacovia sau simbolismul lipsit de muzică")[14], se cuvine a fi descoperită în primul rînd în succesiunea imaginilor auditive, creatoare de o obsedantă impresie de mono-

[12] Cf. I. M. Raşcu, *op. cit.*, p. 95; Al. Andriescu, *art. cit.*
[13] Vezi I. M. Raşcu, *loc. cit.*
[14] „Bacovia, o il simbolismo senza musica", *Storia della letteratura romena moderna*, tradotta da A. Silvestri-Giorgi, Bari, 1974, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

tonie. Unele versuri amintesc totuşi de armonia eminesciană (*Ca mîine*), altele îşi extrag eufonia din succesiunea unităţilor ritmice ale versului, reduse la elemente dispuse în secvenţe lineare, cu repetarea aceluiaşi tip de construcţie coordonată: „*Şi* iar toate-s triste, / *Şi* azi, ca şi ieri — / Potop de dureri. / *Şi* visul apune / În negrul destin . . . / *Şi* vremuri mai bune / Nu vin, nu mai vin, / *Şi* nici mîngîieri . . . / *Şi* iar toate-s triste, / *Şi* azi ca şi ieri" (*Piano*). Acesta este de regulă tiparul sintactic propriu versului bacovian, cu deosebire în primele volume, în care refrenul produce efecte de sumbră şi apăsătoare incantaţie: „*Sînt solitarul pustiilor pieţe . . .*", „*Singur, singur, singur . . .*", „O, *plînsul tălăngii cînd plouă . . .*", „*Nu e nimeni . . . plouă . . . plînge-o cucuvaie*" etc. sînt refrenuri ce însoţesc cîntecele de tînguire ale poetului rătăcitor prin uliţele urbei noroioase, sau ţintuit între zidurile odăii, cu privirile în gol, ori stînd cu auzul încordat spre a-şi asculta propriul şi neistovitul geamăt, ca un acompaniament în surdină al unui nesfîrşit cîntec al singurătăţii şi al tristeţii universale.

În succesiunea senzaţiilor de care fiinţa poetului se lasă străvită în voie se produce însă nu rareori o ruptură. Şirul lor prelungit se frînge, legăturile dintre ele se subţiază şi se şterg pierind. Poetul înregistrează crîmpeie dintr-un tablou exterior — cu corelativul lor intern — între care firele au încetat să se ţină împreună. Urmarea imediată este lipsa de congruenţă a imaginilor, scăpate de sub controlul unificator al conştiinţei lucide. O aglomerare de impresii indistincte duce la percepţia fragmentară şi discontinuă, în care se întîlnesc şi se confruntă stări eterogene, cu puntea dintre ele suspendată: „Eu stau şi mă duc şi mă-ntorc. / Şi-amanţii profund mă-ntristează. / Îmi vine să rîd fără sens, / Şi-i frig, şi burează". (*Nervi de toamnă*).

De la acest sentiment confuz de „nevroză" şi pînă la înregistrarea semiconştientă, dezagregată, a impresiilor nu e decît un pas: „Toamna rupe afişe şi flori, / E mai trist departe-n prăpăstii. — / Să faceţi foc pe zi de mai multe ori; / O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii . . . / Fulgi de zăpadă rătăcitori . . ." (*Frig*). „Cafeneaua / Cu visători damnaţi. / Trecut-au ani, / Simbolism, / Curentul decadent. / Broşuri, / Bijuterii rare. / Paradoxe, / Bizarul, / Seri, / Nopţi, / Efuzii de parfume / Şi nuanţe. / Oraşul dominant" (*De artă*). Alteori, trăirile se alătură vag în secvenţe din care

Scanned with OKEN Scanner

orice element verbal liant, capabil să indice un raport „de la subiect la acțiune", este eliminat: „Poezie, poezie . . . / Galben, plumb, violet . . . / Și strada goală . . . / Ori așteptări tîrzii, / Și pururi înghețate . . . / Poet și solitar . . . / Galben, plumb, violet, / Odaia goală, / Și nopți tîrzii . . . / Îndoliat parfum / Și secular . . . / Pe vecinicie . . ." (*Din urmă*). Doar repetarea copulei realizează în această suită de imagini disparate o firavă ținere laolaltă a elementelor descrierii, repede distanțate însă și ele și izolate din ansamblul sintactic prin puncte de suspensie[15].

Pe bună dreptate s-a vorbit în această privință despre procedeul dicteului automat în poezia lui Bacovia[16], ale cărei efecte sonore insolite, favorizate de lexic și de sintaxă, par a fi înrudite cu structurile melodice ale muzicii moderne, dodecafonice.

Artificiul verbal, la care se referă G. Călinescu, poate fi interpretat și în alt sens. Bacovia preferă utilizarea expresiei voit cotidiene, probabil din instinct, și nu dintr-o reacție față de procedeele poetice tradiționale. Locul comun se învestește cu funcție stilistică prin derogare de la statutul convențional al limbajului poetic[16bis]. Uneori procedeul frizează vulgaritatea: „În van peste foi, singur, *un condei / frec . . .*" (*Monosilab de toamnă*), alteori se împrumută formule banalizate din stilul administrativ al ordonanțelor oficiale: „Mulțimea anonimă *se va avea în vedere*" (*Note de toamnă*, în *Scîntei galbene*). Comparațiile frapează prin caracterul lor abstract și premeditat impropriu: „Pe străzi elegante *ca o părere*" (*ibidem*); „În toamna care plînge *pe-o veche modestie*" (*Nocturnă*, *ibidem*); „Și plouă *cu o părere de rău*" (*Dimineață*, *ibidem*). Surprinde, îndeosebi, impropria folosire a pronumelui nehotărît, în unele din versurile aparținînd ultimelor volume ale poetului: „Și-ndată *orice* a tăcut"; „*Oricine*, *orice* au trăit, / Nimic nu rămîne"; „Gălăgioase glasuri mi-au zis despre o viață *oricît* de amară"; „*Orice* iluzii / Unde s-au dus"? Cel puțin în primul și ultimul din exemplele citate *orice* are valoarea lui *tot*, dar substituirea lor nu e posibilă

[15] Vezi același procedeu în *Largo (Plumb)*, *Dormitînd*, *De iarnă (Scîntei galbene)*, *Amurg*, *Destul (Cu voi)*, *Pastel (Comedii în fond)*, *Vizită (Stanțe burgheze)* etc.

[16] Marian Popa, *Postfață* la *ed. cit.*, p. 191.

[16bis] „Relegarea artificiului — iată artificiul lui Bacovia", scrie Ion Caraion în excelenta lucrare (p. 157), citată mai înainte.

Scanned with OKEN Scanner

de fiecare dată. Bacovia se sustrage și în această privință esteticii simboliste, pentru care poezia, respirînd prin imagism, reclamă cultul rafinamentului stilistic fundamentat pe valorile eufonice ale cuvîntului și ale frazei. Față de poetica simbolismului, Bacovia adoptă, potrivit caracterizării lui G. Călinescu, o „retorică întoarsă, adică sfărîmarea pînă la aparentă anarhie a solemnității"[17]. Cel puțin modelele simbolismului din literatura noastră, de la Al. Macedonski la D. Anghel și St. Petică și de la aceștia la I. Minulescu, ofereau exemple pe care poetul nu s-a simțit dator să le urmeze.

Nu rare sînt versurile în care poetul, apelînd la aceleași resurse lexicale și la o mai tradițională dispoziție sintactică, creează imagini ca acestea, în care reflexele luminii sau ecourile glasurilor naturii sînt surprinse într-o expresie memorabilă: „Ca lacrimi mari de sînge / Curg frunzele din ramuri / Și-nsîngerat amurgul / Pătrunde-ncet prin geamuri" (*Amurg*); „Amurg de iarnă, sumbru, de metal / Cîmpia albă — un imens rotund — / Vîslind, un corb încet vine din fund, / Tăind orizontul, diametral". (*Amurg de iarnă*)

Numeroase sînt, așa cum s-a remarcat, versurile detașabile din poezia lui Bacovia, de o factură cu adevărat clasică și de o incontestabilă forță sugestivă: „Potop cad stele albe de cristal..." „Toamna sună-n geam frunze de metal..." „Copacii rari și ninși par de cristal..." „Dorm volumele savante-n înghețatele vitrine..." „În racle de sticlă — prințese / Oftau, în dantele mecanic..." „Citește-mi ceva de la poluri, / Și ninge... Zăpada ne-ngroape..." „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii".

*

Prin versul său, Bacovia nu înflăcărează și nu incită decît rareori la surparea unei lumi pe care o simte străină, dușmănoasă și inumană. „Nu ne aflăm, e drept — scrie Eugen Jebeleanu — în fața unui poet cu armură. În lupta vieții, Bacovia a apărut cu pieptul gol"[18].

Una dintre poeziile lui Arghezi, *Deșertăciune*, se încheie astfel:

[17] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 630.
[18] *Prefață* la G. Bacovia, *Poezii*, București, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

„Netrăita viață s-a sfiit
Și-am trăit-o moartă însutit."[18 bis]

Aceste versuri ar fi putut să le scrie autorul volumului *Plumb*, al cărui lirism este expresia dramatică a tensiunii unei conștiințe poetice sugrumate în adîncurile ființei torturate de sfiala de a-și fi trăit existența, pentru a-i spori în schimb și pentru a-i înălța înțelesurile în simboluri peste care fîlfîie aripa neagră a însingurării.

[18bis] În legătură cu varianta reprodusă, unde figurează cuvîntul *moartă*, inexistent în edițiile publicate, vezi explicația dată de Șerban Cioculescu în „România literară", XIII, 1980, nr. 40, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Implicaţii folclorice şi stil ermetic în limba poetică a lui Ion Barbu

În monografia din 1935, consacrată poeziei lui Barbu, Tudor Vianu scria: „Ion Barbu este un poet la care cultura ştiinţifică a intrat adînc în pasta operei sale, încît numai cu referire la studiul ştiinţelor unele din creaţiile sale se pot lumina pe de-a-ntregul“[1]. În acelaşi loc Tudor Vianu face observaţia că „asociaţiile ştiinţifice, mai cu seamă din matematici şi astronomie, sînt foarte numeroase în poezia lui Barbu şi lor li se datoresc adeseori dificultăţile pe care le întîmpină o potrivită înţelegere a lor“[2].

Constatările de mai sus ale unuia dintre cei dintîi şi mai autorizaţi interpreţi ai poeziei lui Ion Barbu urmează după cîteva exemplificări, din care face parte şi versul desprins din poezia *Grup:*

„Atîtea clăile de fire stîngi!“[3]

Cuvîntul „stîngi“ — ni se atrage atenţia — este atributul ce desemnează în geometrie curbele spaţiale, deosebite de cele plane. Clăile de fire „stîngi“ sînt, în reprezentarea poetului, razele soarelui căzute spre a lumina temniţa pămîntului:

„E temniţa în ars, nedemn pămînt.
De ziuă, fînul razelor înşală.“

(Ibidem)

[1] Tudor Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, ed. 1970, p. 11.
[2] *Ibidem.*
[3] Versurile sînt reproduse după Ion Barbu, *Poezii*, ediţie exemplară îngrijită de Romulus Vulpescu, Editura Albatros, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Sensul acestor versuri este acoperit nu numai la prima lectură şi nu numai pentru cititorul de rînd, ci şi pentru lectorul cultivat, dar familiarizat doar cu spiritul poeziei tradiţionale. Fără a fi frecventat tratatele de geometrie modernă, el, cititorul, nu va recunoaşte valoarea conotativă atribuită epitetului *stîngi*, după cum nu va fi, probabil, clar pentru el de ce razele soarelui sînt figurate prin imaginea agrestă a clăilor de fire şi nu prin altceva[4]. Tot astfel, dacă imaginea pămîntului cu limitele-i finite poate fi o temniţă pentru snopul de raze călătorind din imensitatea fără hotar a spaţiului, este mai puţin limpede în lipsa „cheii" de ce acelaşi pămînt e „ars". (Este de presupus că epitetul *nedemn* îşi trage sensul din ideea incompatibilităţii dintre spaţiu = infinit şi pămînt = finit).

Aşadar, versul lui Barbu nu se oferă de la sine unei înţelegeri imediate şi la îndemîna oricui, întrucît avem a face — aici şi aiurea în poezia lui Barbu — cu o „rescriere" în limbaj metaforic a unor noţiuni ştiinţifice. Terminologia matematică s-a convertit şi s-a travestit în imagine poetică, concretă şi evocatoare în aparenţă, abstractă şi obscură, în fond, pentru percepţia comună. Caracterul ermetic, abscons, al unei bune părţi a poeziei lui Barbu nu se cuvine, deci, să fie pus pe seama criticii inapte să coboare pînă la miezul substanţei lirice a poetului; el este o realitate ce trebuie admisă şi de la care urmează să se pornească pentru definirea formulei stilistice a poetului. Cei mai de seamă interpreţi ai poeziei lui Barbu n-au ezitat să vorbească cu reticenţe nedisimulate despre obscuritatea şi absconsitatea unei bune părţi a creaţiei poetului. Semnificativă şi îndreptăţită ni se pare opinia mai recentă a regretatului Dinu Pillat, formulată pe marginea poeziei *Joc secund*, dar cu trimitere la întregul ciclu ce poartă acest titlu. Ne aflăm, în aceste versuri, în faţa unui stil, scrie Dinu Pillat, „greu de descifrat prin natura excesiv sintetică a formulării, prin subiectivismul cu totul arbitrar al analogiilor create, prin discontinuitatea imaginilor, prin opţiunea pentru cuvîntul rar sau de specialitate matematică . . ."[5] Sîntem înclinaţi să ne asociem acestei

[4] Dacă *clăile* se referă la firele de *fîn*, imaginea, ar putea obiecta un agricultor, se face vinovată de incongruenţă, deoarece fînul nu se adună în clăi ca grîul, ci în căpiţe . . . cel puţin în unele graiuri.

[5] Dinu Pillat, Prefaţă la volumul Ion Barbu, *Versuri şi proză*, Ed. Minerva, 1970, p. XXXII.

Scanned with OKEN Scanner

aprecieri, care reflectă, credem, un punct de vedere şi de bun simţ, fără teama criticului de a se expune sancţionării din partea unei judecăţi dispuse să atribuie condiţiei culturale a cititorului (criticului) ignorarea cifrului individual prin excelenţă cu care operează poetul. În acest sens ni s-a părut exagerată reflecţia următoare cu care se încheie un studiu consacrat lui Barbu: „«Ermetismul» poeziei lui Ion Barbu este un mit pe care l-a creat ignoranţa. Dificultatea se pulverizează prin iniţiere, iar iniţierea se realizează prin cultură. Mersul triumfător al raţiunii omeneşti impune o asimilare din ce în ce mai profundă a bazelor cunoştinţelor ştiinţifice, dar şi a cuprinderii tezaurului de simţire a tuturor timpurilor, în nevoia definitorie a omului de a se autocunoaşte“[6].

Preţul care se cere pentru înţelegerea poeziei este cam ridicat, iar optimismul autorului, în virtutea căruia „incantaţiile şi sensurile acestui singular «Joc secund» vor fi restituite celor de la care au pornit şi pentru care au fost concepute“[7], ni se pare în contradicţie cu crezul estetic mărturisit de poet. (Cf. articolele *Poetica domnului Arghezi*, *Cuvînt către poeţi* şi conferinţele *Rimbaud* şi *Jean Moréas*).

Aspiraţia spre cunoaşterea pură şi învecinarea, prin simbol, a poeziei cu spiritul cercetării matematice în scopul coborîrii în realitatea „secundă“ a esenţelor, aflată dincolo de realitatea sensibilă, primară, determină o radicală schimbare de direcţie, adică de funcţie a limbajului poetic. Formula stilistică pe care o cultivă acest gen de creaţie este cea a poeziei ermetice. Poate nicăieri nu se vede mai bine decît în această experienţă felul în care limbajul îşi restructurează mijloacele, constituindu-se într-un inventar de simboluri acoperite, destinate să se dezvăluie doar celor iniţiaţi. Dacă pentru simbolism cuvîntul este sugestie venind dintr-o lume de corespondenţe receptate ca senzaţii ce se unifică în sensibilitatea muzicală a poetului, iar pentru expresionism limbajul este strigăt patetic pornit din adîncurile unei conştiinţe torturate de obsesia preistoriei spiritului uman şi avide de transcendent, pentru ermetism el devine cod, cifru, care presupune iniţiere (G. Călinescu). Secesiunea limbajului în poezia ermetică reprezintă un act atît de violent şi de contrar vechii

[6] Basarab Nicolescu, *Cosmologia „Jocului secund“*, E.P.L., 1968, p. 162.

[7] Idem, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

poezii, încît se poate vorbi, odată cu estetica ermetică, de două poetici izolate şi opuse pînă la contestare şi anulare... Faptul nu are nimic surprinzător, dacă avem în vedere împrejurarea că, prin poezie, Barbu înţelege — ca şi prin geometrie — „reprezentarea formelor posibile de existenţă (...) În felul acesta, preciza el, înţeleg suprarealismul, care, în cazul nostru, devine un infrarealism"[8]. În *Cuvînt către poeţi* (1941), el îşi defineşte formula poetică prin expresia „lirism absolut", care ar reprezenta „echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie pură şi deasupra ei, extaza"[9].

Lăsăm la o parte ţelul suprem pe care trebuia să-l atingă creaţia poetică (slujind, în ultimă instanţă atitudinii mistice) şi reţinem definiţiile poetului, asociate de fiecare dată cunoaşterii ştiinţifice, faţă de care cunoaşterea poetică ar face un pas mai departe spre autocunoaştere şi autoînnobilare întru spirit. Ambiţia poetului este, în esenţă, de a face ca cele două căi, pînă acum disjuncte, să se întîlnească şi să se întregească în lumina, adică în identitatea de structură a universului, răsfrîntă în noi ca formă a unei reprezentări ideale, deci posibile, a existenţei: imagine a propriului spirit stînd sub semnul absolutului. Toată tehnica poetică a ermetismului se va restructura şi orienta în acest scop, spre a da expresie năzuinţei orgolioase a poetului de a supune verbul rigorilor ştiinţei, păstrîndu-i însă fervoarea cu care el vine încărcat din lumea sensibilă.

*

Poezia lui Barbu se supune greu unei analize stilistice care să ducă la fixarea unui tablou unitar al expresiei sale poetice. Căci, dacă unele din versurile publicate în reviste în perioada aşa-zisului parnasianism lăsau să se ghicească drumul

[8] I. Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în Ion Barbu, *Pagini de proză*. Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat, Bucureşti, 1968, p. 39. Cf. şi binecunoscuta definiţie a esteticii poetului din articolul *Poetica domnului Arghezi* (1927): „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. (La G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941: „Act pur de narcisism".) Desigur, ca tot absolutul: o pură direcţie, un semn al minţii". Ion Barbu, *Versuri şi proză*, p. 73—74.

[9] *Ibidem*, p. 104—105.

Scanned with OKEN Scanner

pe care şi-l croia poetul, în schimb despre poemele *După melci* (apărut în 1921), *Riga Crypto şi lapona Enigel*, precum şi despre ciclul *Isarlîk* nu se mai poate afirma acelaşi lucru. Ele alcătuiesc un corp deosebit, în multe privinţe, ca factură simbolică şi limbaj. Credem că apropierea care s-a făcut între unele dintre aceste creaţii şi *Nunta Zamfirei* ori *Călin*, ca opere intrate definitiv în patrimoniul clasic al literaturii noastre, se susţine în primul rînd prin originalitatea limbajului poetic, învestit în aceste poeme ale lui Barbu cu o uimitoare forţă de evocare. Analogii se pot face sub acest aspect şi cu unele postume eminesciene, de pildă cu *Miron şi Frumoasa fără corp*, dacă se are în vedere marea capacitate a celor doi poeţi de a scoate din pasta comună şi zgrunţuroasă a cuvintelor, folosite pentru a descrie ceremonii din lumea satului, efecte superioare de artă verbală. Atît *După melci*, care rămîne un joc graţios, fie şi cu o simbolică ce depăşeşte anecdotica în sine, cît şi *Riga Crypto*, şi nu mai puţin *Domnişoara Hus*, şi-au găsit în Barbu un interpret desăvîrşit al „codului poetic" implicat în descîntece. Să se compare, de exemplu, versurile transcrise în continuare cu „originalul" din acea parte a folclorului nostru care cuprinde descrierea unor practici magice datînd din vremuri ancestrale :

„Fluturai la vînt făină,
Sloată se porni haină;

Aruncai şi cu pîsat,
Pîclă deasă s-a lăsat;
Presărai atunci mălai,
Şi tot cerul îl spălai".

Nu lipsesc notele graţioase din acest tablou al stihiilor dezlănţuite :

„Doar pe plai
Cît un scai
Mai juca un nour mic,
Sgribulit şi de nimic".

În celelalte poezii, aparţinînd ciclului *Isarlîk*, impresia de peisaj oriental este întreţinută de prezenţa cîtorva turcisme, dar mai ales printr-o atmosferă sugerînd pitorescul de bazar al unei aşezări turco-balcanice. Reprezintă oare un elogiu

Scanned with OKEN Scanner

adus stagnării, condamnării la fixare în formele încremenite ale subcivilizaţiei această patetică şi des citată declaraţie de dragoste a poetului?

„Isarlîk, inima mea,
Dată-în alb, ca o raia
Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă,
— Raiul meu, rămîi aşa!

Fii un tîrg temut, hilar
Şi balcan-peninsular. . .“

Imaginea unitară a stilului lui Ion Barbu nu se adună, aşadar, pentru a se închega cu uşurinţă. Ea trebuie compusă din elementele distincte, risipite pe o suprafaţă întinsă, străbătută de linii asimetrice, neîncheiate, pentru a se constitui într-o figură. În orice caz, elementul popular ocupă un loc mult mai larg decît pare la prima vedere, chiar şi în ciclul *Joc secund*. Concluziile la care ajunge în această privinţă Ovidiu Papadima sînt grăitoare[10]. O poezie foarte „barbiană“ cum este *Oul dogmatic*, de exemplu, cuprinde în primele trei strofe numai neologismul *cavou*. În *Timbru* întîlnim un singur neologism: *divizate*. În schimb elementele folclorice — formulele de descîntec, de colinde (cf. şi primele versuri din *Isarlîk*) şi de cîntece de nuntă sînt topite în substanţa proprie a limbajului poetic barbian. Există poezii în care neologismul este fie puţin reprezentat, fie absent, şi totuşi caracterul ermetic al versurilor este susţinut de materialul verbal concret — ca întrebuinţare cotidiană — dar supus de poet unui proces de metaforizare (şi metamorfozare) care scoate cuvîntul de sub regimul termenilor concreţi, transformîndu-l într-o abstracţie. Faptul este evident în versuri de genul celui citat la început: „Atîtea clăile de fire stîngi!“, unde semantica termenilor comuni (*fire* înseamnă „raze“, *clăi* „mulţimi“, *stîngi* se referă la poziţia sau direcţia razelor) este travestită în limbaj simbolic. În strofa transcrisă mai jos din *Oul dogmatic* găsim un singur neologism (*necesar*), funcţia poetică şi caracterul ermetic realizîndu-se prin anularea sensurilor curente ale lexicului popular sau arhaic şi „substitu-

[10] Ovidiu Papadima, *Intre folclor şi matematică*, în „Ateneu“, nr. 7 (48), iulie, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

irea" acestuia printr-un alt lexic, căruia i se conferă valori conotative (imprevizibile pentru cititor), pentru a numi miracolul vieţii, privit ca stare latentă a increatului:

„Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie cînd să moară
Şi ou şi lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar..."

Retorism stăpînit şi grandoare pontificală, încredere în cunoaşterea îndreptată spre lumea pură a esenţelor, stăpîn cu drepturi absolute peste cuvintele cu rădăcini îndepărtate urcînd din straturile adînci ale graiului vechi şi ale folclorului spre a servi unor resorturi poetice nebănuite şi aduse de acolo spre a sta alături de altele noi, — versul cu feţe multiple ale lui Ion Barbu deschidea un drum pe care o bună parte din poezia noastră mai nouă a păşit, călcîndu-i pe urme.

Era un drum pe care, de fapt şi în cele din urmă, însuşi Barbu avea să-l abandoneze.

*

Una din caracteristicile liricii lui Ion Barbu în prima etapă a creaţiei sale (cea numită de unii parnasiană, de alţii panteistă şi nietzscheană) este ideea de vastitate, ca dimensiune cosmică, figurînd în reprezentarea poetului prin termeni ce denumesc întinderea, necuprinsul, neţărmuritul. Poezia este imaginea răsfrîntă în cuvinte a acestui peisaj, un imn ce se înalţă în acorduri largi şi în cadenţe grave de odă pindarică sau de *Carmen saeculare:*

„Deci, arcuit sub timpuri desfăşur lung ţesut".
(Elan)

De aici frecvenţa substantivelor care desemnează atributul spaţial al lumii: *boltă:* „*boltă* îndepărtată" *(Lava)*; „*a bolţilor* destine" *(Copacul)*; „*bolta* nopţii" *(Peisaj retrospectiv)*; „nocturne *bolţi*" *(Pentru marile Eleusinii)*; *cuprins:* „*cuprinsul* întregului dintîi" *(Cînd va veni declinul)*; *întinderi (Fulgii)*; *larguri:* „*largurile* vieţii" *(Elan)*; *pustiuri (Gest, Cînd va veni declinul)*; *pustietăţi (Banchizele)*; *tărîmuri (Lava)*; *zenit (Copacul)*.

Impresia ce se degajă din aceste versuri este de peisaj mineral, grandios, născut în uriaşa-i încremenire, din convulsiunea

Scanned with OKEN Scanner

erelor îndepărtate ale naturii şi amuţit în *rocile calcare*, în *stînca* de *bazalt*, de *silex*, de *granit* ori în *lut:* „cadavre ale florei uriaşe" (*Rîul*). Spectacolul stărilor geologice ale începuturilor se prelungeşte în imaginea gheţurilor plutitoare pe spaţiile fără hotar ale oceanului nordic, ale *banchizelor*, „*sinteze transparente de strălucire avide*", reminiscenţe supravieţuind din „*somnorosul noian originar*" (*Banchizele*).

Aşadar, ideea de întindere nesfîrşită şi pietrificată se asociază cu aceea de peisaj boreal maiestuos în imensitatea şi pustietatea lui glacială. Termeni ca *nord* (*Umanizare*), *gheaţă* („Doar *gheaţa* îşi sculptează diamantul", *Rîul;* „păduri de *gheţuri*, *Gest*), (gerului) *polar* (*Banchizele*) etc. fac parte din mijloacele realizării aceleiaşi sugestii.

Sensul acestor imagini-simbol împrumutate din regnul mineral — privit în ipostaza lui cosmică — nu ţine numai de viziunea exterioară, fizică a universului, ci este convertit spre lumea interioară a gîndirii poetului; cu alte cuvinte, perspectivei „din spre afară" îi corespunde perspectiva „din spre interior", ca faţă a lirismului intelectual, propriu poeziei lui Barbu. În această accepţie stilistică trebuie luaţi termenii „*ţinuturi* ale minţii" (*Fulgii*), „*ţinutul* veşted al nunţii de altădată" (*Luntrea*), „castelul de *gheaţă* al Gîndirii" (*Umanizare*) şi „grandoarea (lui) *polară*" (*ibidem*), „domnul de *gheaţă*" al meditaţiei intelectuale (*ibidem*). Ideea poetică filtrată prin cenzura spiritului scientist se exprimă prin epitete aparţinînd aceleiaşi sfere stilistice a incomensurabilului, a infinitului: *vast:* „*vaste* porţi" (*Elan*), „*vastă* strălucire" (*Munţii*); *etern:* „*eternele* ape" (*Elan*) sau prin cele care desemnează latura spectaculară şi solemnă a fenomenelor, ca *somptuos:* „toamna *somptuoasă*" (*Pentru Marile Eleusinii*), *august:* „*augustă* toamnă" (*Copacul*) etc.

În actul coborîrii spre lumea esenţelor ascunse privirilor ce cad peste lucruri surprindem prioveliştea mereu nouă şi vie a ceea ce este schimbător, a tiparelor multiple şi etern curgătoare ale existenţei. Este un cortegiu de *forme* ce defilează prin faţa ochilor dîndu-ne sentimentul „unităţii în diversitate" a universului. În elanul vitalist al poetului, acest sentiment este confruntat cu „blondul şir de *forme*" (*Elan*), lava e „fluidă *formă*" (*Lava*), rîul este „şerpuitoare *formă* veşnic vie" (*Munţii*), mirajul unei amintiri e „*formă* fugară" (*Peisaj retrospectiv*), norii sînt „*forme* călătoare" (*Fulgii*), burgul

Scanned with OKEN Scanner

desprins parcă de malul apei este „somptuosul crin *al formei*" (*Luntrea*), în sfîrşit, euritmia e „muzică *a formei* în zbor". (*Umanizare*).

Universul nu se constituie în reprezentarea poetului numai prin imaginea lui statică, de forţe împietrite, superbe şi misterioase, rămase astfel din erele îndepărtate ale geologiculului. Substantivele abstracte şi adjectivele epitete care traduc această dimensiune a lumii sînt expresia unei atitudini nu de contemplare uimită, ci de cunoaştere mîndră şi lucidă. Or, cunoaşterea este un proces, este oglindire, aşadar activitate spirituală, reflectare în conştiinţa subiectului. *Răsfrîngere*, *reflexe*, *oglindire*, *cristal*, *cleştar*, ca metafore ale translucidităţii şi purităţii, sînt termeni dominanţi ai poeziei lui Barbu, reclamaţi în chip necesar de poetica sa derivată dintr-o gnoseologie clădită pe ştiinţa matematicii. Începutul poeziei *Umanizare* sună astfel :

„Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gîndire:
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire,
În stinsele-i cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit".

Alteori ni se vorbeşte despre „*răsfrîngerile* vechi ale amintirilor" (*Selim*), despre „ţăria-ngîndurată *răsfrîntă* în suflet" (*Pentru Marile Eleusinii*), sau despre „jocul virilelor *răsfrîngeri*" (*Luntrea*).

Viziunea este mai adesea geologică şi originar-acvatică, atunci cînd poetul descoperă în blocurile de gheaţă plutitoare „*reflexele* fluide" (*Banchizele*) sau cînd vorbeşte despre „*reflexe* liniştite", venind de departe, dintr-un trecut mineralizat ce-n „unda potolită se *răsfrînge*" (*Rîul*).

Existenţa este pentru poet devenire, căci numai clipa e pieritoare, nu şi marea curgere alcătuită din existenţe trecătoare. În lanţul nesfîrşit al duratei noastre în timp sîntem doar o verigă, o undă din fluxul curgerii eterne ce defineşte ritmul universal. Poezia *Elan* începe cu această „strofă-definiţie", dacă ne este îngăduită o asemenea formulă:

„Sunt numai o verigă din marea îndoire,
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar
Un roi de existenţe din moartea mea răsar
Şi-adevăratul nume ce port e: unduire".

Scanned with OKEN Scanner

Lirica lui Barbu este străbătută — în această perioadă a creaţiei sale — de sentimentul integrării într-o realitate superioară, nu în sensul de abandonare docilă a fiinţei în cosmos, ci în acela de acord dintre existenţa umană şi ritmul universal, înţeles ca armonie, ca desăvîrşire, în accepţia etimologică a termenului *cosmos*. O altă serie de termeni dominanţi ilustrează această latură a poeziei sale şi în primul rînd substantivul *ritm:* „*ritmuri* necuprinse" (*Elan*), „*ritmuri* vii" (*Fulgi*) şi adjectivul corespunzător: „braţul *ritmic*" (*ibidem*) sau *armonie:* „simpla, obştească *armonie*" (*Copacul*), căci ritmul este elementul intern, definitoriu, al armoniei. Reprezentarea de o mare forţă figurativă — deşi abstractă — a ideii de armonie, de euritmie, îşi găseşte o formă fericită de exprimare în această invocare din versul citat deja :

„Tu muzică a formei în zbor, Euritmie!"

Mijloacele stilistice ale poeziei lui Barbu, aparţinînd etapei în discuţie, stau sub semnul expresiei reci, înrudite de aproape cu formula parnasianismului. Lexicul este încărcat de valori simbolice exprimînd filozofia panteistă a poetului şi elanul vitalist, în înţelesul de frenezie, de extaz dionisiac, dar şi în cel nietzschean de orgolioasă însingurare. E un cult al *Vieţii*, în ipostaza păgînă şi mistică de *Vitală Histerie*, de orgie sacră săvîrşită nu în umbra severă a templelor, ci pe pămîntul cald şi fremătînd al *impudicei Cybele*. Pe ton de proorocire ni se vesteşte despre iminenta sosire a unui Mesia, zeul fîntînilor noi de viaţă şi al extazelor, ducînd spre confundarea, spre pierderea fiinţei în „negrăite stări". „V-o spun" — ne avertizează poetul, ca altădată Moise pe norodul său —: „Dăruitorul Beţiei e aproape !" (*Dionisiacă*). „*Frenetica* viaţă", „*freamăt* infinit", „*fior* al caldei firi", „*beat*" (de adorare) etc. sînt expresii ale acestei tensiuni vitaliste ale poeziei din primul ciclu barbian, cînd sursele lirismului care alimentează o anumită *Lebensphilosophie* conduc spre simboluri din mitologia helenică, trecută prin aburul filozofiei nietzscheene.

Poezia, nu retorica ei sunătoare, strunită în reguli prozodice stricte, cuprinde, aşadar, un lexic simbolic[11], saturat de

[11] O parte însemnată din acest vocabular este formată din nume proprii, mitologice, biblice, geografice sau astronomice. Barbu atribuie, cum s-a observat, conceptelor valoare de entităţi, de unde şi ortografia lor asimilată cu numele proprii: *Gîndire, Umbra, Marea Noapte, Beţie* etc.

Scanned with OKEN Scanner

termeni abstracţi[12] — neologisme sau cuvinte din fondul popular — fapt ce conferă versurilor poetului acea notă singulară de lirism *conceptual*, distant şi glacial. Structura lexicală frapează prin alăturarea inedită, aproape violentă, a termenilor[13]. Gruparea lor ar putea fi făcută astfel :

a) neologism + neologism :

cristalul tău *steril*, *supremele arcane*, *acidă melopee*, *miraj fluid*, *sinteze transparente*, *acord eternizat* etc.;

b) cuvînt popular + epitet neologic :

nunţi subterane, *pustietăţi lichide*, *spuză sidefată*, *fulger cedat*, *informă nălucire*, *teluricul* (...) *trai* etc.;

c) cuvînt popular + cuvînt popular :

sfielnic gînd, *zăpezi neprihănite*, *neprihănite zări*, *fulgi şovăielnici*, (oraşul) *ţestos şi ferecat* etc.

Nu frecvenţa numerică a neologismelor creează timbrul specific „modern" al vocabularului poetic barbian, ci învecinarea lor insolită, ca în exemplele de la *a* şi *b;* sau chiar asocierea unor elemente comune, aduse însă dintr-o stare semantică potenţială şi din sfere de întrebuinţare străine în condiţii generatoare de imagine.

O manieră stilistică diferită, reprezentată prin *Joc secund* şi ciclul *Uvedenrode*, aparţine procedeelor ermetismului. Este o „schimbare de direcţie" radicală a mijloacelor de expresie, care saltă de la pitorescul folcloric şi balcanic la abstracţiune şi încifrare, la sublimare criptică şi cod. Modalitatea estetică este înrudită, de data aceasta, cu aceea a poeziei lui Mallarmé, pe de o parte, şi a lui Rimbaud, pe de altă parte. Despre poetica acestuia din urmă a vorbit Barbu în conferinţa rostită în 1947. Comentînd estetica lui Rimbaud, el o punea în legătură inseparabilă cu natura obiectului căruia ea i se aplică. Acest obiect, preciza poetul, este *increatul cosmic*, adică existenţele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile („les limbes")[14]. Or, continuă Barbu, „pentru a exprima aceste moduri ale naturii increate, limba uzuală pare prea organizată; Rimbaud se străduieşte s-o sărăcească deliberat, s-o simplifice pînă la un sistem redus de funcţiuni ale discursului (...) În realitate, este

[12] Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 83—84.
[13] Idem, *ibidem*, p. 82—83.
[14] *Versuri şi proză*, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

vorba de o limbă și de o prozodie deduse prin abstragere: de o elaborare conștientă în vederea notării inefabilului"[15].

Se poate lesne observa că, referindu-se la poetul *Iluminărilor*, Barbu își definește de fapt propria poetică implicată în ciclul poeziilor sale ermetice. Cu o pagină mai înainte el notase despre metoda aceluiași poet francez: „... nu cunoaștem nimic altceva care să se apropie-ntr-atît de procedeele și de obiectul științei, decît metodica lui Rimbaud". În consecință: „(Rimbaud) depășește (...) stadiul descriptiv și vizează spre o anume generalitate și valabilitate atotputernică, generalitate și valabilitate care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — ne fac stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităților de exprimare"[16].

Iată, așadar, versul propus de un poet pentru care poezia nu mai este descriere, iar limbajul organizat după tipare clasice nu mai răspunde condiției de realizare estetică: o estetică aspirînd spre cunoașterea generalului și dorindu-se prin aceasta stăpînă pe o realitate și pe mijloacele de a o exprima, revendicate de știință. Poezia se învecinează deci, sau — ceea ce e totuna — rivalizează cu știința, ambiția poetului fiind de a depăși stările limită ale cunoașterii. De fapt, poezia lui Barbu „se oferă ca un itinerar al inițierii, discontinuu, cu suișuri imprevizibile, ca un drum ascendent printr-un relief de simboluri"[17].

În lexicul poetului un loc important, ca funcție, ocupă acum terminologia matematică, în special cea geometrică, prezentă într-o anumită măsură și în perioada de creație a „Sburătorului"[18]. Ea intră ca parte constitutivă în structu-

[15] *Op. cit.*, p. 111.
[16] *Ibidem*, p. 109.
[17] Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*. Ed. Scrisul românesc, 1978, p. 149.
[18] O listă bogată de particularități lingvistice (morfologice, sintactice și lexicale) ale poeziei lui I. Barbu găsim la E. Coseriu, *La lingua di Ion Barbu*, în *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, 1, 1948, nr. 2, p. 47—53. O prezentare detaliată a articolului citat a făcut Toma Pavel, *O cercetare lingvistică a poeziei lui Ion Barbu*, în S.C.L., 1967, nr. 1, p. 79—90. Cf. și utilele considerații despre limba poetică a lui Barbu la Mircea Frînculescu, în articolul de sinteză *Ion Barbu în critica românească*, I.C.P.C.D., *Buletin de informare pedagogică. Predarea limbii și literaturii române*, 1970, p. 54—61. (Se dau citate ample din articolul lui E. Coseriu, discutat de Toma Pavel.)

Scanned with OKEN Scanner

ra lingvistică a metaforei lui Barbu, cum se poate vedea din contextele stilistice care urmează :

„Ochi în virgin *triunghi* tăiat spre lume ?"
(*Grup*)

„La *conul* acesta de seară".
(*Aura*)

„Un gînd adus, de raze şi *curbură*".
(*Margini de seară*)

„Înalt în orga *prismei* cîntăresc
Un saturat de semn, poros infoliu".
(*Dioptrie*)

„Suflete-n *pătratul* zilei se conjugă".
(*Poartă*)

Neologismele cu funcţie de epitet, deşi rare în acest ciclu[19], ca şi în celelalte, dealtfel, creează efecte stilistice izbitoare : e ca şi cum poetul ar căuta epitetul cel mai „impropriu", adică cel mai puţin familiar experienţei noastre lingvistice, pe care îl alătură unei determinant comun. Procedeul, întîlnit şi în perioada colaborării la „Sburătorul", este mai evident acum. Structura sintagmelor stilistice s-ar putea clasifica astfel :

a) determinat, substantiv comun + determinant neologic :
joc secund, *cirezi agreste* (*gen.*), *zbor invers* (*Joc secund*), *durere divizată* (*Timbru*), *raiuri divulgate* (*Poartă*), *ceasuri verticale* (*Mod*), *cerul omogen* (*Steaua imnului*), *robul vibrat* (*Inecatul*), *neverosimil var* (*Desen pentru cort*), *aurul irecuzabil* (*Margini de seară*), *lumină mioapă* (*Aura*). Epitetul poate fi dublu, format fiind dintr-un termen uzual + neologism : *om uitător*, *ireversibil* (*Oul dogmatic*) ; *ceasul galben*, *necesar* (rimează cu *icusar*, *ibidem*) sau din două neologisme recente pe lîngă un substantiv curent : *secol cefal şi apter* (*Edict*). Determinatului i se pot asocia un şir de trei epitete neologice, împrumuturi propriu-zise sau (în ultimul exemplu) traduceri :

„Sfînt alterat, neutru, nepereche."
(*Lemn sfînt*)[20]

[19] Cf. observaţiile lui O. Papadima din articolul citat mai înainte.
[20] *Nepereche* este făcut după modelul neologismului *impar*.

Scanned with OKEN Scanner

b) determinat neologism + determinant, termen comun (mai puțin reprezentate) :
mîntuit azur (*Joc secund*), *gest închis* (*Grup*), *limfa pajiștilor* (*Legendă*), *gama turlelor* (*Mod*), *extremele cămărilor de bură* (*Margini de seară*), *stîngi cuburi* (*Paralel romantic*).

Este o substanțializare[21] și o sublimare a limbajului deviat de la uzul zilnic și convertit spre tentativa de a sluji cunoașterii absolute, pure, realizată prin mijlocirea simbolului poetic. Neologismul — ca și cuvîntul abstract, fără culoare stilistică în sine — are avantajul de a fi în general monosemantic, însușire care îl recomandă spre a fi folosit ca termen de specialitate cu accepția lui exactă dintr-un limbaj profesional. Pe această cale și cu un astfel de instrument se putea încerca pătrunderea în realitatea *secundă*, ideală, a esențelor, situată dincolo de realitatea primă, tangibilă, a lumii empirice. Voința de a surprinde și de a cuprinde prin și în cuvînt esența ultimă, ireductibilă, a unității și armoniei universului ia forma unei speculații științifice sui-generis, cutremurate de neliniștea căutării : un amestec de rațiune și sensibilitate, prezidate de un spirit iscoditor, plin de încredere în forța geniului ce stă să destrame vălul sub care zac tainele acoperite și ascunse ochiului comun. Poezia se complace în a fi un exercițiu suveran de cunoaștere, un joc, totuși, practicat pe un teritoriu situat pe a doua treaptă a realității, o realitate scoasă de sub imperiul impur al contingentului: „un joc secund mai pur". Se înțelege că poezia își arogă acest privilegiu neîmpărțit cu nimeni, în afară de autorul ei, care este și singurul deținător al cheii, al cifrului. Pentru cititorul de rînd versurile opun însă rezistență semantică pînă acolo încît par niște complicate secvențe verbale dintr-o comunicare al cărei fir mental și unificator s-a rupt în mai multe locuri. *Margini de seară* e numai un exemplu menit să intrige pe cititorul format la școala respectului față de tradiția poeziei clasice :

„Pendulul apei calme, generale,
Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.
Luceferii marini, amari în vale ;
Sălciu muia și racul fosforos.

[21] Pe drept cuvînt atrage atenția Toma Pavel, *art. cit.*, p. 87, asupra „respectului față de substantiv" la Ion Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

Un gînd adus, de raze şi curbură
(Fii aurul irecuzabil greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu".

„Ceea ce s-a numit hermetismul lui Barbu, remarcă N. Manolescu, nu e în fond decît cultivarea unei poezii de cunoaştere, fascinată de esenţe, de ordinea neaparentă a lumii"[22]. Ceva mai departe acelaşi critic ne asigură însă că în această parte a creaţiei lui Barbu „Nu e vorba de hermetism, ci de experienţe de vocabular"[23]. Cele două propoziţii, contradictorii la prima vedere, trebuie înţelese, probabil, astfel: hermetismul lui Barbu = poezie de cunoaştere, poezia de cunoaştere obligă pe poet să supună limbajul unei experienţe extreme de condensare verbală pînă la încifrare, modalitate stilistică pe care cititorul, — şi nu numai cel comun — o percepe drept dificultate de expresie şi absconsitate. Iată de ce ni se pare îndreptăţită afirmaţia lui Adrian Marino că poezia lui Barbu „poate da oricînd şi oricui o lecţie de concentrare, de severitate, de perfecţiune, de rigoare (chiar dacă nu de claritate excesivă pe alocuri) fără de care, orice s-ar spune, nu poate exista o mare artă"[24].

O sintaxă personală[25] plină de „curiozităţi" adînceşte caracterul abscons al gîndirii poetice travestite în solie şi aliată a ştiinţei. Numai că structura sintactică a versurilor nu este nici cea a gramaticii normative, nici cea familiară cititorului de poezie cultă şi nici măcar sintaxa geometriei! O adevărată predilecţie vădeşte Barbu pentru folosirea dativului persoanei sau lucrului în interesul căreia (cărora) se face acţiunea („dativus commodi"):

„Cimpoiul veşted *luncii*, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare . . ."

(*Timbru*)

[22] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., 1966, p. 98.
[23] Idem, *loc. cit.*
[24] Adrian Marino, *Retrospectiva Ion Barbu*, în „Steaua", 1965, nr. 3, p. 47.
[25] Vezi pentru acest aspect Sorin Alexandrescu, *Le strutture sintatiche nella poesia di Ion Barbu*, în „Lingua e stile", III, 1968, nr. 2, p. 181—193.

Scanned with OKEN Scanner

Construcţia e cerută mai ales de participiu:

„*Scăzută zării* blîndă e ţara minerală".

(*Suflet petrecut*)

„Arhaic Unt, din lăudata seară,
Scurs florilor . . ."

(*Steaua imnului*)

Elipsa[26] este o formă a concentrării sintactice de care fac uz formulele ştiinţifice. În sintaxa lui Barbu se elidează de obicei verbul copulativ:

„Ca Islande caste, norii
În, dorită, harta orii,

Ageri, şerpii ce purtai,
Şerpii roşii, scurşi din rai."

(*Orbite*)

„În văile Ierusalimului, la unul,
Păios de raze, pămîntiu la piele:
Un spic de-argint, în stînga lui, Crăciunul."

(*Lemn sfînt*)

„Din ceas, dedus adîncul acestei calme oreste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe încercarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

(*Joc secund*)

Elipsa este aproape generală în propoziţiile exclamative:

„Noroasă pata-aceasta de infern!"

(*Mod*)

„Atîtea clăile de fire stîngi!"

(*Grup*)[27]

[26] Cf. pentru acest capitol şi Toma Pavel, *art. cit.* din S.C.L., p. 88 şi urm. Elipsa ar aparţine, după E. Coseriu, procedeelor emfatice.
[27] Pentru interpretarea poeziei *Grup* („o decodare posibilă") vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 808.

Scanned with OKEN Scanner

„Minţiri, lumini! Scăpată, doar sfînta, ca o maică,
— Ars doliul ei . . .“

(*Suflet petrecut*)

Strofe întregi pot fi constituite astfel pentru a traduce o stare interioară de tensiune intelectuală, nu lipsită de emoţie, dar condensată într-o aglomerare de substantive în aparenţă dispersate pe cîmpuri semantice eterogene. E uimire, e neputinţă în acest strigăt obscur de contemplare sau de spaimă?

„O, ceasuri verticale, frunţi tîrzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Şi ochiul, unghi şi lumea aceasta — nouă.“

(*Mod*)

Poezia din care face parte strofa citată cuprinde o bună parte din tipurile de expresie ale lui I. Barbu, care conlucrează la realizarea formei ermetice. Versurile nu sînt lipsite de patos, dar de un patos glacial şi puţin straniu, ca un monolog solemn rostit într-un templu imens şi închis, în faţa unei mulţimi imaginare, tratată cu un aristocratic sentiment al detaşării.

Topica este procedeul predilect utilizat de Barbu pentru a releva nucleul semantico-stilistic al secvenţei poetice. Un regim preferenţial deţine în această privinţă participiul (care e formă comprimată a verbului, sintetizînd „în raccourci“ acţiunea efectuată de verb). De aceea, participiul — şi adjectivul — ocupă deseori locul întîi în ordinea sintactică a versului, alături de adverb (cu valoare de element predicativ suplimentar, de nume predicativ, sau, alteori, de complement circumstanţial):

a) „*Răpus*, în mîini, pumnalul tras.“

(*Falduri*)

„*Scris*, rîul trece-n mai albastru.“

(*Legendă*)

„*Stinsă* liniştirea noastră (şi aleasă).“

Isarlîk (*Încheiere*)

„*Sfiit* pruncia ei trecea.“

(*Statură*)

(cf. şi exemplele date în discuţia despre dativ: „*Scăzută* zării blînde e ţara minerală.“, *Suflet petrecut*).

Scanned with OKEN Scanner

Mai rar apare forma articulată, ca în aceste două exemple:

„*Dovediții*, mie, doisprezece turci,
Între poleite pietre să mi-i culci."

Isarlîk (Încheiere)

„*Cercuiții* — ochii tăi —
Gem ca pietre-n tăvăluge."

(Domnișoara Hus)

b) „*Sfînt* jocul în speranță, de pe sund".

(Increat)

„*Mort* chipul meu, pe crengi de gîturi."

(Falduri)

„*Inalt* în orga prismei cîntăresc
Un saturat de semn, poros infoliu."

(Dioptrie)

Există în poezia lui Barbu numeroase versuri în care cuvinte lipsite de aură poetică intră în compunerea unor sintagme stilistice memorabile — sinestezii sau metafore în înțelesul larg al noțiunii — care dau imaginii contur și relief de desen săpat în lemn scump:

„Și unsuroase liniști se tescuiesc sub cer."

(Nastratin Hogea la Isarlîk)

Urmarea gestului spectaculos al lui Nastratin, care se autodevorează pe puntea caicului, este acest detaliu fiziologic:

„Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite."

(Ibidem)

O imagine figurînd căderea unei stele de pe firmament, perceput ca un punct umed, își găsește expresia în aceste versuri antologice, datorită verbului din comparație:

„Ai văzut? Muri o stea.
Ca o smieură mustea."[28]

(Domnișoara Hus)

[28] Cf. Eminescu, care asociază umiditatea, ca mediu celest ambiant, cu răsăritul stelelor: „*Stelele nasc umezi* pe bolta senină" *(Sara pe deal)*. Vergiliu punea același atribut în legătură cu partea din noapte cînd stelele scapătă, îndemnînd la somn: „*Et iam nox umida caelo / Praecipitat suadentque cadentia sidera somnos*", (*Eneida*, II, 8—9)

Scanned with OKEN Scanner

Alteori efectul stilistic se datorește sintaxei stilizate, precum și unui cuvînt rar, al cărui sens necunoscut multora (dicționarele noastre nu înregistrează substantivul *puiacă* „donicioară") nu are nevoie totuși să fie glosat:

„Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă,
Uite fragi, ție dragi
Ia-i și toarnă-i în puiacă."
(*Riga Crypto și lapona Enigel*)

Tabloul apariției stelelor pe boltă este zugrăvit în cîteva linii a căror pregnanță este rezultatul utilizării unui material verbal tratat cu rafinamentul stilistic al lui Eminescu din *Călin* sau din unele postume:

„Uite colo: stele ies
Ca vărsatul și pojarul.
În răsad aprins și des
Înțesat e Pălimarul."
(*Domnișoara Hus*)

Impresia diversității stilistice a poeziei lui Barbu (cf. *Pentru Marile Eleusinii* cu *După melci* și cu *Riga Crypto*, pe de o parte, și cu *Joc secund* sau *Isarlîk*, pe de altă parte) ar putea-o pune cineva fie pe seama gamei variate a surselor tematice ale poetului, fie pe aceea a originalității (pentru a nu spune a inconsecvenței sale temperamentale). Ambele ipoteze ar putea fi admise, dacă nu cumva și altele . . . Există totuși poezii în care cel puțin cîteva trăsături ale artei lui Barbu se slujesc de resurse lingvistice și mijloace expresive diferențiate, fuzionînd fericit, de pildă în aceste strofe din *Timbru*. Tema e foarte „barbiană": ce glas și-ar lua, spre a se exprima pe sine, marea natură, „increatul" cosmic, dacă acest lucru ar fi cu putință?:

„Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare . . .
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

Scanned with OKEN Scanner

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum."

Dacă, prin absurd, numele autorului s-ar uita şi peste zeci de ani un filolog specializat în critica de text ar descoperi aceste versuri alături de altele intitulate *Uvedenrode* sau *Isarlîk* le-ar putea oare atribui, fără ezitare, „stilului" aceluiaşi poet? Iar dacă şi-ar lua libertatea de a emite judecăţi de valoare asupra versurilor găsite, atunci probabil că, uimit şi dezorientat puţin, i-ar căuta zadarnic autorului ascendenţi în istoria limbii noastre artistice. În schimb, ar da de urma unui număr impresionant de urmaşi, pe care nu se ştie în ce grad poetul şi i-ar fi revendicat ca succesori ai artei sale.

*

În *Cuvînt către poeţi*, Barbu îşi încheia sumarul articol astfel: „Există o treaptă de experienţă poetică de la care versul se dovedeşte a fi rigoare şi fervoare, nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă . . ."[29]

Ultima parte a frazei, cea privitoare la condiţia negativă a versului, pare a fi o repudiere a întregii perioade de creaţie a poetului, anterioară celei ermetice. De fapt, şi condiţiile admise, adică rigoarea şi fervoarea, considerate atribute fundamentale într-o experienţă poetică superioară, sînt prezente în egală măsură în ciclul publicat în „Sburătorul", deoarece, în etapa următoare, formula ermetismului nu este compatibilă decît, eventual, cu un anumit gen de rigoare, însă de natură iniţiatică. În orice caz, poezia ermetică nu are nimic comun cu ideea de ebuliţie lirică, ea este negaţia fervorii, dar — iarăşi — în ipoteza că nu se atribuie termenului o accepţie foarte personală, cvasimistică, pe care doreşte s-o dea Barbu acestui gen de poezie. Este adevărat că el n-a mai experimentat o asemenea teorie estetică, de vreme ce a abandonat însăşi poezia. Dar mărturisirea, cu titlul de crez poetic, făcută la capătul de drum al carierei sale literare, nu cuprinde

[29] „Pan", 1—15 III 1941, articol semnalat de Dinu Pillat şi reprodus în *Ion Barbu, Versuri şi proză*, citatul la p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

oare recunoaşterea unui eşec? Sau, pentru a fi mai prudenţi, ideile estetice de ultimă oră ale poetului nu reprezintă oare negarea principiului enunţat de el însuşi, cînd alătura funcţia poetică de cercetarea matematică majoră? Căci în 1927, I. Barbu înţelegea prin poezie, cum s-a văzut, „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă".

Că noţiunea de *rigoare* nu exclude spiritul de organizare poetică au dovedit-o numeroşi alţi artişti ai cuvîntului şi înainte de Barbu. Dar cum pot fi gîndite împreună simbolica geometriei şi fervoarea poeziei este un lucru mai greu de imaginat.

Nici teoreticianul ei n-a izbutit s-o facă. El a preferat să transpună noţiunile pe un teritoriu unde orice ipoteză poate fi admisă, dat fiind că posibilitatea de a urmări raţionamentul mai departe încetează, pentru a deschide largi porţile polisemantismului cuvîntului poetic şi prin aceasta funcţiei lui stilistice, programatic disimulate şi ambigue în poezia modernă[30].

[30] Vezi, în acest sens, substanţiala şi sistematica analiză a limbajului poeziei moderne, la Hugo Friederich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, E.P.L.U., 1969, în special p. 47—54, 157—170.

Scanned with OKEN Scanner

O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga

Contribuţia lui Lucian Blaga la dezvoltarea limbii poetice româneşti nu poate fi înţeleasă fără a se face referiri, cel puţin sumare, la ideile sale estetice. Acestea au fost formulate mai întîi în două din lucrările de început ale poetului, şi anume *Filozofia stilului* (Bucureşti, 1924) şi *Feţele unui veac* (Arad, 1925). Nu vom intra aici în detalii, deoarece interesul nostru se îndreaptă numai spre punerea în evidenţă a unora dintre reflecţiile poetului pentru explicarea unei părţi din trăsăturile specifice expresiei sale poetice.

În lucrările amintite, Blaga opune impresionismul, în pictură, expresionismului. Cel dintîi, observă poetul, concurează cu muzica, fiind o artă a nuanţelor, a stărilor sufleteşti fără contur, a notării impresiei momentane, a senzaţiei vagi şi imediate[1]. „Impresionismul, scrie Blaga, reducea pe om la retină, la completa pasivitate în faţa naturii, cerea în artă reproducerea nuanţată a realităţii, aşa cum se prezintă simţurilor. Aerul încărcat de lumină era pentru impresionişti

[1] Verlaine a definit, cum se ştie, noua estetică a simbolismului (care este impresionismul în poezie) în celebra sa poezie *Art Poétique:*

„De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'Impair
plus vague et plus soluble dans l'air.

. . . . . .

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indecis, au Précis, se joint.

. . . . . .

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance."

substanţa, din care se nasc toate lucrurile prin reflexe infinit înmiite. Nuanţa de culoare devenise valoare în sine. Privitorul se pierdea în relativismul reflexelor curgătoare. Se trăia sufleteşte numai din senzaţii extrem de diferenţiate"[2]. Care sînt consecinţele psihologice ale acestei atitudini estetice faţă de realitate ne-o spune tot poetul: „Un suflet care-şi întinde tentaculele spre lumea în veşnică schimbare a impresiilor, trăind în ele şi prin ele, sfîrşeşte prin a-şi pierde firul substanţial. Individul devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane: sufletul intră în dezagregare confundîndu-se fără rezistenţă cu clipele în care se desfăşoară"[3]. Pînzele lui Monet se înscriu în această viziune impresionistă, în care realitatea se pulverizează într-o sumă de senzaţii ce se nasc una din alta şi se absorb curgînd într-un flux inconstant de impresii diferenţiate, cu care eul se contopeşte şi în care se dizolvă.

Dimpotrivă, expresionismul nu rămîne prizonierul receptării pasive şi senzoriale a reflexelor fugare ale realităţii, topite în nuanţe, ci proiectează asupra ei aspiraţia, ambiţia de a o transcende, punînd conştiinţa în atingere cu regiunile înalte ale absolutului. Această năzuinţă fundamentală a expresionismului este definită de poet după cum urmează: „De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de a face cu un produs artistic expresionist"[4]. Punînd în relaţie expresionismul cu conceptul de stil şi precizînd că în orice stil interesează valoarea fundamentală pe care acesta tinde s-o realizeze, Blaga adaugă: „În expresionism valoarea aceasta e absolutul"[5]. Tablourile lui Van Gogh ilustrează, după Blaga, noua estetică, opusă impresionismului. În *Cîmpul cu lan şi cu chiparoşi*, de pildă, cei doi copaci, comentează poetul, izbucnesc din pămînt ca nişte flăcări. Lanul e mişcat nu de vînt, ci de o putere lăuntrică, tufele sînt vii, stîncile şi dealurile vor să se urce laolaltă, spre înălţimi. „E o creştere

[2] *Filozofia stilului*, p. 5; acelaşi citat în *Noul stil*, din *Feţele unui veac*, p. 100.
[3] *Sensibilitatea decadentă*, în *op. cit.*, p. 95.
[4] *Filozofia stilului*, p. 68—69.
[5] *Ibidem*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

spre cer a întregului peisaj; cerul e un haos de lumină, cerul arde . . ."[6]

Prin urmare, Blaga vede în noul curent manifestat în pictură şi în poezie, o estetică nu „a impresiei din afară, ci a expresiei încărcate de suflet dinăuntru", a trăirii intense şi plenare. În acest sens, arta expresionistă depăşeşte romantismul — de la care porneşte totuşi —, numai că ea nu-şi circumscrie efectele la aria sensibilităţii umane, ci ţinteşte spre o artă „prin care să te simţi nu numai *mişcat*, ci şi *crescut*, cu *conştiinţa mărită*"[7].

Pentru a înălţa arta spre acest ţel, pe această treaptă, sporindu-i puterea conştiinţei şi lărgindu-i cîmpul cunoaşterii, expresionismul (şi acest lucru ne interesează îndeosebi) nu poate rămîne între limitele mijloacelor de exprimare tradiţionale. Afirmînd că romantismul a creat o nouă artă numai prin conţinut — afirmaţie care ar putea fi amendată —, Blaga atrage atenţia că expresionismul face apel la intensificarea mijloacelor formale, adică la modalităţi de „tehnică", chemate să exprime prin forţa ineditului lor sentimentul arderii interioare.

Consideraţiile de pînă aici pot fi luate drept puncte de plecare în interpretarea pe care dorim s-o dăm expresiei artistice în poezia lui Blaga. Înainte de aceasta, vom nota principalele particularităţi de limbă literară ale creaţiei sale poetice, pe care se grefează şi se întemeiază valorile stilistice ale operei. Faptul acesta ne obligă să facem, în prealabil, o precizare de ordin metodologic.

Într-un amplu studiu despre lexicul lui Blaga, Mircea Borcilă[8] respinge ideea raportării limbajului poetic la un alt termen de referinţă, anume la varianta literară a limbii, considerată de unii cercetători drept un plan de generalitate superior în structura stilistică a limbii[9]. Argumentele autorului nu pot fi trecute cu vederea, mai cu seamă cînd surprinde la S. Puşcariu, pe de o parte, şi la Tudor Vianu, pe de altă parte, observaţii contradictorii, cu privire la prezenţa regionalismelor în poezia lui Blaga[10]. Sîntem tentaţi să ne

[6] *Ibidem*, p. 6—7.
[7] *Conţinut şi formă*, în *Feţele unui veac*, p. 77.
[8] Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. II, Bucureşti, 1972, p. 96—124.
[9] *Op. cit.*, p. 96.
[10] *Ibidem*, p. 97—103.

Scanned with OKEN Scanner

întrebăm — pornind chiar de la teza susținută de M. Borcilă — dacă analiza valorilor intrinseci ale lexicului sau ale limbajului unui poet nu este, în realitate, o operație care presupune, totuși, existența unui raport, însă unul neexprimat, adică nedivulgat, dar identificabil în aceeași variantă literară a limbii. (Evident că nu atribuim acestei variante — fiind aici de acord cu M. Borcilă — privilegiul de a reprezenta o structură stilistică ierarhic superioară în raport cu limbajul poetic.) Căci, *lumină*, *zare*, *cenușă* etc. sînt în poezia lui Blaga termeni fundamentali, învestiți de poet cu funcții noi, *plurivoce*, semantico-stilistice, față de *semantica comună* din *varianta literară* (și cea vorbită) *a limbii*, unde accepția termenilor este *univocă* și restrînsă, prin urmare, la anumiți designați. A spune din acest punct de vedere că limbajul poetic se opune lui însuși este un nonsens. A susține că el trebuie studiat *în sine*[11], raportîndu-l numai la gîndirea poetică strict individuală a cutărui sau a cutărui artist înseamnă a face uitat planul de referință, pe care conștiința cititorului îl simte *implicat* în orice act de analiză, deci și, cu atît mai mult, în cercetarea stilistică. După opinia noastră, dacă lucrurile ar sta altfel, atunci lexemele *lumină*, *zare*, *cenușă* etc. nu s-ar mai putea ridica pînă la treapta valorilor metaforice și simbolice. Vrem să spunem că existența și funcția acestor valori devin posibile dacă și cînd se creează o anumită distanță între o *constantă semantică*, atestată în exprimarea comună, la un capăt al ei, și o *variabilă stilistică*, sau o sumă de variabile ce se nasc, grație intervenției poetului, la celălalt capăt al dimensiunii semantice. De aceea, ni se pare că nu greșim cînd recunoaștem dreptul legitim al termenului neutru din varianta literară (standard) de a fi luat în considerare — pînă la o anumită limită, cel puțin — ca plan referențial, necesar în identificarea și interpretarea valorilor stilistice: ele ne apar, din această perspectivă, create în virtutea unui proces de detașare, de emancipare și înălțare a cuvîntului de la nivelul unei constante semantice generale și lexicalizate la un nivel superior de expresie stilistică, individuală și „poetizată".

[11] Riffaterre, care este, pînă la un punct, partizanul aceleiași teorii, se salvează din impas, invocînd noțiunea de *context*, așadar un termen de referință, chiar dacă acesta e situat înlăuntrul limitelor unui text. Vezi *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 64—94.

Scanned with OKEN Scanner

O primă constatare ce se impune cercetătorului limbii poetice a lui Blaga este puritatea ei lexicală[12]. Elementul regional ardelenesc, prezent într-o anumită măsură la G. Coşbuc şi O. Goga, este puţin reprezentat în poezia lui Blaga. Din cele 7 volume de poeme, abia dacă pot fi surprinse cîteva particularităţi dialectale care se constituie în elemente ale unui lexic poetic „nefigurat", din care fac parte *corfă*, *glie*[13], *lămpaş*, *tină*, *foale*, *muntariţă*[14]: „Aud *muntariţe* cîntînd din tulnic", *ţundră*, forma verbală redusă de la verbul a *mînca*, la sg. şi pers. a III-a pl.: „blonde dihănii *mîncă* ţărîna", verbe deprefixate: „*grijeşte* tu să nu se stingă incendiul". Elementele vechi: *leat*, *ornic*, *pravilă*, *veac* nu reţin atenţia decît sporadic.

Mai bogate în rezonanţe stilistice sînt derivatele „dezgropate" de Blaga din graiuri, sau din limba creaţiilor folclorice, alături de unele formaţii create de poet cu afixe, în general, populare. Primei categorii îi aparţine verbul *a se dezmira* din poemul *Inima pădurii* (*Poezii*, 1962) pe care-l reproducem în întregime: „Mire-te, *dezmire-te* / zilele pădurii, zile ale facerii, / zilele răsurii. // Mire-te, *dezmire-te* / văile răsurii, / cari vădesc miresmele, / mîndrele şi nurii, // Mire-te, *dezmire-te* / cîntecul făpturii, / locul unde toate cresc, / inima pădurii".

A se dezmira, pe care dicţionarele noastre, inclusiv DEX, nu-l înregistrează, este o variantă intensivă a verbului *a se mira*, însemnînd deci „mirare crescută", „a fi uimit, încîntat". Cu acest sens verbul este folosit în unele graiuri din Ardeal[15],

[12] O analiză a poeziei lui Blaga pe compartimente lingvistice a făcut Gh. Bulgăr, *Momente din istoria limbii române literare*, Editura didactică şi pedagogică, 1973, p. 401—417. Consideraţii generale, cu o succintă prezentare a studiilor mai importante pe această temă, la D. Macrea, *Limba poetică a lui Lucian Blaga*, în „România literară", VIII, nr. 23, 5 iunie 1975.

[13] Coşbuc a introdus în lexicul poetic substantivul *glie* şi nu Goga, cum afirmă G. Ibrăileanu, în lucrarea amintită, *Istoria literaturii române. Epoca Conachi*. Cuvîntul a fost reluat apoi de Goga şi prin el de alţi poeţi neardeleni, cu sensul generalizat de „pămînt" în special „pămîntul ţării, patria". Cf. şi G. Ivănescu, studiul citat din *Limbă şi literatură*, 1956, II, p. 219.

[14] În graiul din Ţara Moţilor: *muntariţă* „femeie ce paşte vitele sterpe la munte". Exemplele trimit la volumul Lucian Blaga, *Poezii*, ed. George Ivaşcu, E.P.L., 1967.

[15] Cuvîntul este atestat cu forma folosită de Blaga în graiul din jurul localităţii Săvîrşin, jud. Arad (comunicat de studenta Minodora

Scanned with OKEN Scanner

dar și în limba descîntecelor, unde poetul îl va fi auzit sub formele *dezmir* și *dezmirat*, cu înțelesul de „deochi, deochetură“[16]. Credem că sensul verbului din versurile transcrise ar trebui interpretat astfel, de vreme ce în strofele citate pădurea, simbolizînd natura văzută ca loc originar al creației, este pentru poet obiect al încîntării crescînde, și nu miraj ce se anulează succesiv. Din manuscrisele poetului rezultă însă că sensul ce i se atribuie este antinomic față de *a se mira*, ca în *a desface* în raport *cu a face*[17]. O altă valoare are același prefix în versul următor: „Pe măsura-naltă-a firii / gîndul ni-l *desmărginim*“ (*Focuri de primăvară*). De data aceasta, avem a face cu un înțeles nou atribuit de poet verbului creat de el cu prefixul *des-* (*dez-*), atașat formei simple *a se mărgini*. A *desmărgini* este o creație mai mult decît fericită pentru exprimarea sensului de „ieșire din marginile obișnuite, din matca comună“; îndemnul gîndului de a se smulge din albia zilnică se întemeiază pe miracolul germinației ciclice și sună ca un ecou și o chemare a naturii necuprinse — „înalta fire“ — în a cărei ordine ne integrăm prin existența noastră.

Se cuvine să remarcăm înclinația poetului, pe cît se pare specială, pentru formații substantivale derivate cu sufixe. O parte din acestea formate cu sufixul *-iște* intră în categoria colectivelor arătînd locul, de tipul *arinișe, inișe, rarișe, zarișe*, termeni expresivi împrumutați de poet din limba populară. După modelul acestora a fost creat de poet substantivul *cerișe*, „cer“: „O fată frumoasă e / a traiului *cèrișe* . . .“ (*Catrenele fetei frumoase*). Față de corespondentul curent, substantivul *cerișe* prezintă, grație formației inedite, avantajul expresivității, accentuate și prin ritmul dactilic al cuvîntului.

O înclinație similară manifestă Blaga față de unele sufixe adjectivale, dintre care *-atic* deține, se pare, un loc privilegiat: *păduratic:* „s-aude copita, adînc, *păduratic* . . .“ (*Îndemn de*

Cerean). Verbul îl găsim și într-o expresie rimată, vie în Țara Hațegului: „Mult mă mir și mă dezmir / Cum trăiesc în Balomir“ (comunicare de Aurel Scorobete).

[16] Cf. Ovid Densusianu, *Limba descîntecelor*, în *Opere*, I, 1968, p. 276.

[17] Vezi însemnarea poetului despre *Cîntec sub stele:* „Mi-am zis mie însumi: nu te mira, că-l deochi! [stihul]. Și *m-am desmirat* ca să nu-l alung“. *Note*, în ed. G. Ivașcu, p. 495.

Scanned with OKEN Scanner

poveste); umbratic: „umbratic joc" (*Arheologie*) etc., forme create după adjectivele cu același sufix din limba populară: *singuratic, tomnatic* etc. Sufixul *-ean*, a cărui funcție este de a indica locul de origine sau proveniența (cf. *sătean, muntean, apusean*), își schimbă valoarea în exemplul ce urmează, care este printre puținele, dacă nu chiar singurul, de acest fel: „Dragă-mi este dragostea, / bîntuită de sprîncene, / de sprîncene pămîntene, lungi, pieziș-*răsăritene*" (*Catrenele dragostei*). Vechiul sufix *-elnic* din exemple ca *vremelnic*, îl întîlnim în sintagma „un ceas *umbrelnic*" (*Întîlniri*), *-uș* în „gînd *ducăuș*", „valul *ducăușul*", formație inspirată, făcută după tiparul adjectivului popular *jucăuș*. Sufixul neologic *-in* reține atenția în: „raiul *sorin*" (*La curțile dorului*), „locul *sorin*" (*Estoril*).

Intervenția poetului în materialul limbii răspunde unei funcții de individualizare stilistică de pe urma căreia are de cîștigat noutatea expresiei. Epitetul adjectival frapează în versul lui Blaga și prin formă gramaticală, precum și prin locul său în ordinea cuvintelor din propoziție. Procedeul nu e lipsit de tradiție în limbajul poetic românesc. Ca și Goga, Arghezi ș.a., Blaga articulează adjectivul-epitet, plasîndu-l la capătul unei sintagme poetice, adesea lipsită de determinări: „Frunză verde, *dragele* . . . / Ape cîntă, *largele*" (*Coasta soarelui*); „Gîndul — la tine-*noptatul*" (*Veghe*); „Mă rogi c-un surîs și cu dulce cuvînt / rost să fac de semințe, de *rarele* . . ." (*Mirabila sămînță*); „Pe sub brazi, pe sub *bătrînii*" (*Creaturi de vară*); „Prin ceață cînd lunecă, / zări el adulmecă, / nu *apropiatele*, ci *depărtatele*" (*Cerbul cu stea în frunte*); „Sîntem împrejmuiți de *atotștiutoarele*" (lucruri) (*Atotștiutoarele*); „Și arde untdelemnul în / opaițul cu toantele, / pentru vieți ce vor veni, / dar și pentru *moartele*" (*Suprema ardere*) etc.[18]

Efectul stilistic este remarcabil, dată fiind concentrarea maximă a accentului care apasă pe secvența finală, determinată gramatical și suspendată brusc din drumul ordinei sintactice. Este de presupus că poetul transpune în limba română un procedeu, dacă nu familiar cel puțin identificabil și în

[18] Procedeul, atestat sporadic în primele 5 volume ale poetului, se extinde în *La curțile dorului* și în *Nebănuitele trepte*, precum și, mai ales, în ultimul volum, *Poezii* (1962). G. Ivănescu, „Convorbiri literare", 1972, nr. 11—15, a atras pentru prima dată atenția asupra acestei particularități stilistice a poeziei lui Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

limba poetică germană. Nu este exclus ca modelul să fi fost Rainer Maria Rilke, cu a cărui poezie și tehnică artistică poezia lui Blaga este, în parte, înrudită. Fără să încercăm a stabili concluzii definitive, din punctul de vedere care interesează aici, vom semnala prezența în versurile lui Rilke a epitetelor adjectivale de genul celor întîlnite la Blaga.

„Gibt es wirklich die Zeit, *die zerstörende?*"
(Există în adevăr timpul, *nimicitorul?*)

„Ist die Kindheit, *die tiefe, versprechliche,*
In den Wurzeln — später — still?"
(Este copilăria, *adînca, promițătoarea,*
în rădăcinile ei — mai tîrziu — mută?)
(*Die Sonette an Orpheus*, XXVII)

Avem a face, cu toată probabilitatea, mai mult decît cu o simplă coincidență, mai cu seamă dacă nu pierdem din vedere și împrejurarea că Rilke a fost, alături de Stefan George, unul dintre poeții prin care cititorii de la începutul veacului nostru au făcut cunoștință cu expresionismul poetic german.

Observațiilor de pînă aici le vom adăuga altele, referitoare la lexicul dominant al poeziei lui Blaga, privit din perspectiva cercetării stilistice. Înțelegem prin *lexic dominant* termenii cei mai frecvent folosiți de poet ca mijloace de expresie artistică specifice liricii sale[19]. Întocmirea unui astfel de inventar nu este o operație dintre cele mai ușoare, datorită funcției metaforice a cuvîntului, mai exact spus, funcției de metaforă — simbol prin care se exprimă gîndirea artistică a lui Blaga în forme ce țin de substanța creației poetului. Cu alte cuvinte, există riscul în astfel de împrejurări de a face calea îndărăt spre exegeza conținutului poeziei ca atare, reluînd și confirmînd interpretări cunoscute dinainte. Pentru a evita o asemenea cale de analiză tautologică, va fi nevoie să circumscriem aria investigației la faptele oferite de o cercetare descriptivă, avîndu-și punctul de plecare în concepția estetică apărată de poet. Comentariul stilistic al materialului lingvistic nu va lipsi în întregime în cele ce urmează; el va

[19] Vezi în acest sens studiul citat mai înainte al lui Mircea Borcilă. Noțiunea de „termeni dominanți" a fost introdusă la noi de Gr. Scorpan.

Scanned with OKEN Scanner

fi subordonat însă sensurilor lirice ale poeziei lui Blaga, așa cum sînt relevate ele de semantica și gramatica versurilor sale.

În unul din aforismele sale Blaga scrie: „Simbolul tuturor ambițiilor. Cînd oceanul se umflă, în fiecare zi, ridicîndu-se unul sau doi metri în matca sa, pentru ca apoi să cadă din nou în sine, cine ar bănui că intenția lui reală, tainică, este de a se înălța pînă la lună?" Există în această observație a poetului o evidentă analogie cu semnificația estetică desprinsă de el din tablourile lui Van Gogh: oceanului, ca și artei, îi este comună tendința de a se smulge din mărginit și convențional pentru a se ridica spre ceea ce e dincolo de noi, dintr-un impuls arzător și ascuns de a atinge imperiul nesfîrșitului, al absolutului.

Poezia lui Blaga, deși crește de pe solul unor astfel de năzuințe ce țin de o gîndire filozofică, nu este prin ea însăși o formă a speculației abstracte. O astfel de atitudine „rațională" ar steriliza și ar suprima, în cele din urmă, fiorul cunoașterii poetice ca stare de conștiință. Situat la hotarul dintre transcendent și sensibil, poetul contemplă parcă de pe înălțimea unei creste cele două versante, care coboară unul din lumea empirică a culorilor și a volumelor, celălalt în abisul uluitor al lucrurilor inefabile[20]. Lexicul, căruia îi sînt conferite virtuțile simbolice de a exprima o asemenea atitudine, este îndatorat în primul rînd stratului tradițional, cuprinzînd termeni care desemnează expresia căutării, a aspirației ce străbate spațiile cugetării: *lumină*[21], *pămînt*, *cer*, *stea*, *mînă*, *noapte*, *ochi*, *vînt*, *lume*, *floare*, *soare*, *drum*, *zi*, *inimă*, *trup*, *an*, *lună*, *mare* (subst.), *semn*, *suflet*, *foc*, *sînge*, *gînd*, *om* etc.[22]

[20] Basil Munteanu, *op. cit.* (în traducerea italiană), p. 349.

[21] Termenul *lumină* a fost discutat, alături de alții, atît ca semnificant, cît și ca valoare simbolică de Mariana Șora, în *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, 1970, p. 24—26 și *passim*. Lista — parțială — a exemplelor transcrise este dată după rangul și frecvența cu care apar substantivele în indicele de frecvență a lexicului poeziei lui Blaga întocmit de Mircea Borcilă, *op. cit.*, p. 114—115.

[22] Principalele simboluri ale poeziei lui Blaga alcătuiesc obiectul unei analize întreprinse de Alexandra Indrieș, în lucrarea *Corola de minuni a lumii*, Editura Facla, 1975. Punctul de plecare al autoarei este *cîmpul semantic*, a cărui definiție (p. 5) este mai potrivită, după opinia noastră, cu ceea ce ar trebui numit — din perspectiva metodologiei cercetării — *cîmp stilistic*. O analiză amplă și bogată în sugestii a liricii lui Blaga se

Scanned with OKEN Scanner

Este lesne de înţeles că lexicul lui Blaga, împrumutat din sfera cosmicului, a naturii şi a terminologiei abstracte nu funcţionează în versul său ca mijloace ale cunoaşterii conceptuale, demonstrative, ci ca forme sensibilizate şi *sensibile* ale acesteia. În fond, rostul poeziei nu este după Blaga de a descoperi adevărurile lumii, ci de a întreţine şi amplifica sentimentul absolutului, populat de mistere. „Un lexic variat — mister, taină, nepătruns, Marele, neantul, miracolul, neînţelesul, tăcerea etc. — atestă prezenţa permanentă a acestui termen de referinţă: *mister*, care se află deopotrivă înlăuntrul şi în afara eului poetic: lumea e un miracol, sufletul e un miracol, raportul lor inextricabil e, la fel, un miracol“[23]. *Cîntăreţii bolnavi* (bolnavi de nostalgia apropierii de porţile necunoscutului?) o mărturisesc deschis: „Sporim nesfîrşirea / c-un cîntec, c-o taină“. Poezia este pusă astfel să slujească unui „grai pierdut de mult“, adică să răspundă unor întrebări ce se ascund în umbra veche şi uitată a înţelesurilor cuvintelor[24].

Poezia lui Blaga nu trebuie identificată, cum s-ar părea, cu o concepţie mistică despre artă. Poetul a respins această interpretare în termenii următori: „Mi se spune că poezia mea ar fi mistică, metafizică (...): Nu intenţionez să-mi apăr poezia (...). Poezia mea este, *în afară de orice intenţie* (sublinierea poetului), aşa cum este. Aceasta fiindcă în general eu nu concep altfel de poezie“[25]. Este incontestabil totuşi că

găseşte în monografia lui George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, 1976, p. 127—130. Limbajul figurat al poeziei lui Blaga a fost analizat din perspectiva retoricii de Mihaela Mancaş: *Lucian Blaga şi inovaţiile limbajului poetic modern* în culegerea *Aspecte ale evoluţiei limbii şi literaturii române*. Cursuri de vară. Piatra Neamţ, Societatea de ştiinţe filologice, Bucureşti, 1977, p. 108—134.

[23] Ştefan Aug. Doinaş, *Poetica lui Lucian Blaga*, în *Poezie şi modă poetică*, 1972, p. 79.

[24] G. Ivănescu numeşte acest limbaj (stil) al lui Blaga „înalt şi solemn“. Cuvintele sînt chemate să exprime în poezia sa „tainele care-l neliniştesc pe poet“. Dintre acestea fac parte *înaltul*, *cerul*, *pămîntul*, *măgură*, *dor*, *toiag* sau expresii din textele biblice ca *iarăşi şi iarăşi*, *de-apururi* etc. Poezia sa, bogată în simboluri şi metafore „nu poate utiliza orice limbă. Ea trebuie să recurgă la acele fapte de vorbire şi, în general, de limbă, care creează, prin ele însele, tonalitatea afectivă, care domină în opera poetului.“ *(Stilul lingvistic al poeziei lui Blaga*, în „Convorbiri literare“, nr. 11—15, 1972, p. 11).

[25] Citat din manuscrisele poetului de G. Ivaşcu, în *Note* la *ed. cit.*, p. 493.

Scanned with OKEN Scanner

factorul comun, care unifică sistemul său filozofic și estetica sa literară, este noțiunea de mister, a necunoscutului care învăluie existența noastră și constituie un stimul și concomitent o frînă a cunoașterii omenești[26]. Sub acest aspect, poezia lui Blaga se naște, ca și concepția sa filozofică, mai degrabă dintr-o neîncredere în cunoaștere decît dintr-o încercare de explicare a lumii; altfel spus, concepția sa e mai mult *agnostică*, decît *mistică;* deși are în centru misterul, este vorba de un mister insondabil care se refuză nu numai cunoașterii raționale, ci și oricărei cunoașteri, deci și celei poetice[27].

Nu vom intra în amănunte asupra concepției filozofice a lui L. Blaga, care a făcut nu demult obiectul unei ample analize din partea specialiștilor[28]. Rămînînd în domeniul restrîns al limbii sale poetice, vom nota, în continuare, că termenii abstracți, derivați cu prefixul negativ *ne-* se constituie într-un procedeu de expresie desemnînd ceea ce este situat dincolo de zona cunoașterii, spre ale cărei hotare se îndreaptă gîndirea poetului fără a le lumina, ci spre a le spori farmecul adîncurilor:

„Lumina altora / sugrumă vraja *nepătrunsului* ascuns"

(*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)

„Și tot ce-i *neînțeles* / se schimbă-n *neînțelesuri* și mai mari."

(*ibidem*)

„Îmi pare / că țin în mînă o scoică / în care / prelung și *ne-nțeles* / răsună zvonul unei lumi *necunoscute*."

(*Scoica*)

Setea de absolut poartă pecetea unui destin:

„*Nemărginirea* sărutatu-m-a pe frunte."

(*Dar munții unde-s?*)

[26] N. Gogoneață, *Problema cunoașterii la Blaga*, „Revista de filozofie", 1967, t. 14, p. 625.

[27] *Idem, loc. cit.*

[28] A se vedea dezbaterile din cadrul Academiei de științe sociale și politice a R.S.R. pe marginea filozofiei lui Blaga, apărute sub titlul *Valorificarea critică a moștenirii noastre culturale în spiritul concepției marxist-leniniste*, în „Contemporanul", nr. 24 (8231) din iunie 1970, p. 6—8. Vezi și Mariana Șora, *op. cit.;* Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, 1963, p. 5—68. Fundamentarea filozofică a liricii lui L. Blaga formează obiectul unui studiu recent datorat lui Eugen Todoran, *Stilul transcendenței, modalitate poetică la Lucian Blaga*, în vol. *Secțiuni literare*, Editura Facla, 1973, p. 243—265.

Scanned with OKEN Scanner

un destin al patimii şi al căutărilor:

„Săgeată vreau să fiu să spintec *nemărginirea.*"

(*Lumina*)

Exemplele ar putea fi înmulţite. Încheiem şirul lor cu aceste imagini, splendid materializate, ale evadării din contingent spre a rătăci pe ţărmul meditaţiei:

„Eu / stau pe ţărm şi sufletul mi-e dus de-acasă. / S-a pierdut pe-o cărăruie-n *nesfîrşit* şi nu-şi găseşte drumul înapoi."

(*La mare*)

„Ne-nchidem inima după *nespuse* cuvinte."

(*La cumpăna apelor*)

„Dar pe liman ce bine-i să stăm în *necuvînt.*"

(*Ulise*)

Cuvinte nespuse şi *necuvînt* sînt sinonime parţiale ale substantivului „tăcere". A sta *în necuvînt* (derivatul este o creaţie a poetului) nu înseamnă totuşi „a nu comunica", ci a comunica prin gînduri ce nu se rostesc, fiindcă cuvîntul nu e în stare să le cuprindă şi să le mărturisească. Cuvintele izolează şi limitează înţelesurile, le strivesc, punîndu-le în relaţii prestabilite cu gîndirea conceptuală. În spatele lor stă adîncul tumultuos şi grăitor despre ceea ce nu poate fi cuprins în vorbe[29]. Cuvîntul nu este decît glasul sîngerînd al tăcerilor sfîşiate. „Ce este cuvîntul, orice cuvînt", se întreabă poetul în unul din aforismele sale. „Nimic decît o rană a tăcerii".

Ar fi o greşeală dacă, pornind de la astfel de fapte, am explica poezia lui Blaga numai prin latura ei reflexivă, vecină cu aşa-numita poezie de idei sau derivată din ea. Cînd poetul îşi defineşte propria filozofie afirmînd că „ideile metafizice sînt izvorîte din chinul sîngelui", el dezvăluie o altă dimensiune, complementară, a liricii sale pe care sîntem îndreptăţiţi s-o identificăm cu elanul vital, cu trăirea plenară, lucidă şi tulburătoare a mirajului vieţii. Ce înseamnă această abandonare voluptuoasă şi iconoclastă („Sînt beat de lume şi-s păgîn"), altceva decît o *Cîntare a cîntărilor*, înfrigurată şi pătimaşă? Expresia stilistică a acestei tensiuni a spiritului ce se revarsă asemenea unor forţe elementare venind nestăvilit

[29] „Este oare ceva mai plin de-nţeles ca neînţelesul"? se întreba Blaga în volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu*. Cf. comentariul pertinent al acestui aforism la Mariana Şora, în *op. cit.*, p. 91—92.

Scanned with OKEN Scanner

de departe ne trimite spre lexicul simbolizînd starea de combustiune: *ardere, dogoare, foc, soare, vară, căldură, jar, cenușă*[30], care fac parte din categoria termenilor dominanți pentru această față a liricii lui Blaga, asupra căreia am stăruit altădată[31]. Observațiile dezvoltate atunci și amintite mai sus le vom completa cu o constatare de ordin gramatical.

O statistică a unei particularități morfologice a poeziei lui Blaga, anume folosirea timpurilor și a modurilor, poate arunca o lumină interesantă asupra esenței lirismului său, dedusă din materialul lexical amintit pînă acum. Avem în vedere acea dimensiune a liricii poetului pe care Pompiliu Constantinescu o vedea determinată în primul rînd de faptul că „poetul își trăiește cu febra simțirii problemele abstracte"[32]. Această dogoare senzorială prin care trec setea de absolut și întrebările poetului nu poate fi imaginată decît consumîndu-se în prezent ca stare de conștiință actuală, sau proiectată în viitor ca formă de trăire permanentă a visului. Ce ne spune gramatica poeziei lui Blaga sub acest aspect, dacă o supunem rigorilor seci dar obiective ale datelor statistice? Răspunsul ni-l dă statistica timpurilor și modurilor verbale folosite de poet în primul volum de poezii, *Poemele luminii* și parțial în cel următor, *Pașii profetului*. Din cele 38 de poezii care alcătuiesc primul volum (ediția G. Ivașcu, 1966) au fost luate în considerare numai 30, adică cele lirice „expozitive"; restul de 8 poezii cuprinzînd elemente de narațiune (lirice „narative") au fost neglijate, întrucît timpurile firești

[30] Tudor Vianu opune imaginea cenușii ca termen negativ al imaginii luminii, în următoarea subtilă propoziție: „Alături de lumină în ciclul imaginilor sale [ale poeziei lui Blaga] intră elementul care i se opune și-l neagă: cenușa — urma materială și amară a supremelor ei combustiuni" — (citatul la G. Ivașcu, *op. cit.*, p. XLV-VI). Credem că termenul opozitiv și negativ al luminii ar putea fi considerat și *umbra* sau *întunericul*, nu numai *cenușa*, care se opune și neagă *arderea*, a cărei „urmă materială și amară" o cuprinde și o evocă. Cf. și tabloul foarte cuprinzător al vocabularului poetului la Mircea Borcilă, *studiul citat*. Despre filosofia limbii în concepția lui L. Blaga, vezi idem, *Elemente de filozofie a limbii în gîndirea lui Lucian Blaga*, în „Revista de filozofie", XVI, 1969, nr. 12, p. 1485—1491.

[31] *Tusculum de Lucian Blaga. Observații stilistice*, în „Limbă și literatură", XXII, 1968, p. 151—158; Cf. și *Stil și expresivitate poetică*, 1972, p. 199—203.

[32] Pompiliu Constantinescu, *Lucian Blaga*, în *Figuri literare*, p. 138; Cf. și G. Ivașcu, *Note* la ed. cit., p. 463.

utilizate aici sînt perfectul și imperfectul[33]. Iată rezultatele obținute. În cele 30 de poezii analizate, precumpănește timpul prezent: 23 de poezii sînt scrise exclusiv la acest timp (76,66%), în 6 poezii prezentul este asociat cu viitorul (20%), într-o singură poezie, *O toamnă va veni*, verbele sînt toate la timpul viitor (3,33%). În *Pașii profetului* din 25 de poezii, 22 sînt scrise la prezent.

Ar fi nefiresc ca lucrurile să stea altfel decît le reflectă statistica. Prezentul și viitorul sînt singurele forme „vii" ale timpurilor verbale, care desemnează faptele fie în desfășurarea lor actuală, fie din perspectiva așteptării și întîlnirii cu ele. Timpurile trecutului sînt, dimpotrivă, forme ale evocării evenimentelor stinse, readuse în conștiință doar pe calea memoriei și amintirii. Trecutul, atunci cînd nu este actualizat prin imperfect în curgerea lui dramatică, oprită însă înaintea clipei prezentului, cuprinde segmentul duratei moarte unde s-au înșirat și zac împlinirile și neîmplinirile noastre. El este timpul rememorării a „ceea ce a fost" și despre ceea ce „am fost". Romantismul, care a cultivat voluptatea întoarcerii în trecut, a făcut din el o categorie subiectivă, devenită fertilă pentru solul poeziei suspinelor și regretelor. Or, poezia lui Blaga (afirmația ar trebui verificată statistic și cu celelalte volume), în care imaginea senzorială este purtătoarea unor înțelesuri ascunse, a unor taine acoperite, nu-și poate revendica decît timpurile care convin meditației și o exprimă în raport cu existența *de acum* și cu aspirațiile decurgînd din ea, o existență trăită, concretă, oferită gîndirii și simțirii *prezente*, devenită obiect de reflecție și înfiorare poetică.

Utilizarea pe scară largă a verbului explică, pe de altă parte, apelul frecvent la metafora dinamică și la elementele narative, fabulatorii în poezia lui Blaga. Deseori, cum s-a remarcat, ne întîmpină în poemele sale un mic „basm", o poveste, o acțiune. „Mereu se *întîmplă* ceva în poezia sa, chiar și în somn, cînd «sîngele se trage înapoi în părinți»"[34].

Dar mijloacele de expresie artistică, indiferent de sursa și natura lor — fonetică, gramaticală sau lexicală — își justifică funcția estetică într-o operă literară în măsura în care se constituie sau *trec* în elemente ale imaginii. Faptul acesta presupune renunțarea la calitatea lor primară și generală de

[33] Aceste poezii sînt: *Lumina, Pămîntul, Din părul tău, Lacrimile, Cresc amintirile, Eva, Ghimpii, Legendă.*

[34] Mariana Șora, *op. cit.*, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

semne verbale slujind comunicării naturale. Studiul limbii artistice este în acest sens şi în ultimă instanţă studiul semnificaţiilor poetice relevate stilistic, adică al puterii de expresivitate a limbajului realizat ca imagine în creaţia unui scriitor.

Pe bună dreptate s-a spus că rareori gîndirea în imagini a fost realizată cu mai multă izbîndă decît în versul lui Blaga (Al. Philippide). A transpune abstracţiile din planul gîndirii interiorizate în expresia lor materializată, ca reprezentări vibrante şi ardente ale sensibilităţii în faţa universului şi a existenţei, înseamnă a coborî la rădăcina conceptelor pentru a desprinde de aici şi a figura *senzaţia ideii*, percepută ca o realitate vie, empirică şi durabilă. Niciodată, poate, cu excepţia lui Eminescu, limbajul aşa-zis figurat nu şi-a descoperit mai multe virtualităţi, apte să se constituie în conotaţii pentru a răspunde funcţiei de cunoaştere poetică. Aceasta înseamnă că semantica termenilor care intră în structura imaginilor la Blaga, precum şi întreaga organizare sintactică şi prozodică a versului, îşi găseşte motivarea ca *limbaj propriu* al poeziei, în ale cărui forme imagistice a fost gîndită poezia. A „o traduce" în limbajul noţional ar însemna sacrificarea condiţiei formale ca structură lingvistică originară, dată, ca unicat semantic, adică stilistic. În exemplele pe care le transcriem în continuare dorim să atragem atenţia asupra acestui limbaj, prin care sentimentele poetului, descinzînd din zonele gîndirii reflexive intră, ca să spunem astfel — parafrazînd o remarcă a lui E. Lovinescu —, în rama de aur a imaginii senzoriale, cu care par a se contopi.

„De mînă-aş prinde timpul ca să-i pipăi /
pulsul rar de clipe."

(*Gîndurile unui mort*)

„Îmi eşti aproape: / prin noapte simt o pîlpîire de
pleoape."

(*Înfrigurare*)

„O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem,
strînşi în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, /
ca vraja basmului mereu să ardă."

(*Vară de noiembrie*)

„Atîta linişte-i în jur, de-mi pare că aud / cum se
izbesc de geamuri razele de lună."

(*Linişte*)

„Din streaşina curată-a veşniciei / cad clipele ca picurii de ploaie."

(*Dar munţii unde-s?*)

„Şi altoită de fiinţa mea imensa lume / cu toamna şi cu seara ei / mă doare ca o rană."

(*Melancolie*)

Printre puţinele comparaţii abstracte, avînd ca termen al analogiei un concept filozofic, este cea care formează începutul poeziei *Vară lîngă rîu:* „Uite, cîntă ciocîrlia! / Pură *ca entelehia* . . ."[35]. O explozie de bucurie copleşitoare în faţa naturii îşi găseşte în cîmpul cunoaşterii filozofice suportul, pentru a converti înţelesul de zbor spre înălţimi al păsării în impresie de aspiraţie spre nemărginire a spiritului. Imaginea poetică din versul lui Blaga demonstrează o dată mai mult că limbajul poetic nu este reductibil la un alt limbaj al prozei sau al conceptelor, el nu admite fraze echivalente[36]; cuvîntul poetic nu este substituibil sau „traductibil" într-un alt limbaj, cel denotativ, decît cu riscul de a se suprapune două mesaje, dintre care unul, cel poetic, şi-ar dizolva în acest caz sensurile în forme străine de semnificaţia ce i-a fost conferită de gîndirea poetului.

Într-o excelentă lucrare pe care o datorăm Melaniei Livadă, anume *Iniţiere în poezia lui L. Blaga* (1974), autoarea consacră un capitol special unei exegeze stilistice: *Arghezi şi Blaga (Paralelă stilistică)*. Este supusă unei analize (poate cea mai la obiect, mai limpede şi mai temeinică făcută pînă acum) arta celor doi poeţi, aşezaţi „faţă-n faţă". (Procedeul e de veche şi nobilă tradiţie clasică, amintind caracterizările scriitorilor şi istoricilor greco-latini.) „Arghezi, scrie Melania Livadă, foloseşte inventiv şi cu mari efecte stilistice, într-o configuraţie lexicală şi sintactică inedită, *cuvîntul adjectival şi atributiv* (subl. autoarei), mai apt să sublinieze efectele şi

[35] *Entelehia* este o noţiune introdusă de Aristotel, desemnînd, în concepţia lui finalistă, „scopul lăuntric propriu fiecărui lucru, tendinţa lui spre perfecţiune" (*Dicţionar filozofic*, Editura politică, 1978, p. 232).

[36] Vezi în acest sens interesantele observaţii ale lui Pius Servien, publicate sub titlul general *Problèmes d'art et langage des sciences*, în „Revue des Cours et Conférences", în special nr. 2, 1932, şi nr. 1, 1933. Cf. şi *Estetica* aceluiaşi autor, trad. rom., Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975, în special p. 56—59; Vezi şi Solomon Marcus, *Un precursor al poeticii matematice: Pius Servien*, în S.C.L., 1965, nr. 4, p. 555—563; idem, *Poetica matematică*, Editura Academiei, 1970, p. 23 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

aparenţele. Blaga a creat poezia *substantivului* (subl. autoarei). Sonoritatea şi densitatea lexicală dau versului său pondere şi relief imagistic de linie dorică şi graţie fără corintice volute, prin aptitudinea lui de a exprima mai elocvent esenţele şi permanenţele". Şi în continuare:

„Un sentiment al întregului, al construcţiei de ansamblu şi al necesarului domină arhitectura stilului poetic al lui Blaga. Arghezi [spre deosebire de Blaga] cultivă detaliul şi lasă impresia generală a unei bogăţii ornamentale, a unei gratuităţi, a unui joc verbalistic, fecund şi rafinat, în care universalul se pierde în particularul expresiv şi pitoresc"[37].

Formula „poezia substantivului" este dintre cele fericit găsite, întrucît ea desemnează printr-o noţiune gramaticală substanţa, atribut fundamental şi definitoriu al stilului lui Blaga, văzut în ipostaza lui principală, de aspiraţie spre esenţe, spre universal, spre absolut. Această tendinţă de a se proiecta dincolo de contingent, raportînd totul la transcendental[38], la etern, se traduce stilistic prin apelul la metafora revelatorie, unul din mijloacele de comunicare artistică a expresionismului figurînd miticul, arhaicul, cosmicul, metafizicul (la Blaga şi misterul). Elanul, patetismul, vitalismul, pe de altă parte, duc la o retorică a exclamaţiei, a interogaţiei, deseori la grandilocvenţă, totdeauna la expresia tumultuoasă, saturată de emoţia subiectivităţii, a individualului, a singularului. Se poate spune că în timp ce măsura clasicismului este echilibrul, dictat de raţiune, a romantismului exagerarea, colorată de sensibilitate şi fantezie, măsura expresionismului este excesul, provocat de tensiunea interioară a artistului proiectată ca viziune dramatică în absolut. Pe bună dreptate el a fost apropiat de baroc, întrucît estetica din care se alimentează ambele stiluri este un fel de *horror modi*, oroarea, frica de măsură, de echilibru. Expresionismul lui Blaga, în care sînt implicate ideea de mister, orizonturile gîndirii magice, folclorice şi meditaţia filozofică, se distanţează de curentul germano-austriac, astfel încît s-a putut vorbi mai cu dreptate despre puncte de incidenţă sau de coincidenţă între cele două orientări, şi nu de un fenomen de filiaţie, adică de influenţă directă exercitată asupra poetului ardelean[39]. Se adaugă la

[37] *Op. cit.*, p. 166—167.
[38] Vezi Eugen Todoran, *studiul citat* din *Secţiuni literare*, p. 254.
[39] Victor Iancu, *Lucian Blaga şi expresionismul german*, în *Studii de literatură comparată*, Ed. Academiei, 1968, p. 205—206.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta şi forţa de expresie verbală la Blaga, care dobîndeşte virtuţile cerute de folosirea cuvîntului ca instrument al unei gîndiri filozofice transpusă în formele cunoaşterii poetice.

Sub semnul stilistic manifest sau discret al expresionismului stau volumele mai vechi ale poetului, al căror ciclu început cu *Poemele luminii* (1919) se încheie cu *Nebănuitele trepte* (1943). În ultimele cicluri care alcătuiesc volumul *Poezii* (1962) lirismul poetului îşi modifică sensurile, asemenea cursului unui rîu care-şi schimbă albia, deşi apele rămîn aceleaşi. De data aceasta însă valurile nu se răsucesc înălţîndu-se spre înălţimi ameţitoare, ci se adună învolburate, îndreptîndu-se în cadenţe grave spre limanuri adînci şi limpezi, ademenitoare şi fugare. Expresia dinamică şi ardentă, străbătătoare prin lumina semnificaţiei pînă în miezul tăinuit al lucrurilor şi al lumii, face loc cuvîntului cumpănit şi solemn, structurilor de expresie larg armonioase şi calme. Pe scurt, versul se apropie, ca factură, mai mult de tipul clasic decît de modelul expresionist cultivat de Stefan George, Georg Trakl sau chiar de Rilke. Este o etapă nouă şi cea din urmă în creaţia poetului, biruitoare peste formule stilistice mai vechi şi îndatorată în unele privinţe versului popular. Tiparele stilistice variază de la versul cu unduiri şi străluciri născute dintr-un aliaj stilistic de preţ pînă la poemul ţesut din fire de o mare puritate lexicală şi dintr-o transparentă şi nesilită dispunere sintactică. Vocabularul îşi păstrează însă aceeaşi forţă de a *semnifica*, organizîndu-se pe treapta superioară a unui sistem de valori simbolice, situat dincolo de semnele zilnice ale limbajului, cum se poate vedea din atîtea exemple, dintre care transcriem pentru început următorul:

„Nu-l mişcă ştiutele
crînguri cu ciutele.
Cărarea cu urmele,
iezerul, umbrele,
nu-l cheamă. Copitele
Sfarămă ispitele.

Prin ceaţă cînd lunecă
Zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele.

Ciulindu-şi urechile
prinde străvechile

Scanned with OKEN Scanner

rotiri, sus, de tulbure
foc şi de murmure.

Şi-aude, subt-naltele,
unele, altele,
erele, sferele."

(*Cerbul cu stea în frunte*)

Alteori ecourile lirice par a veni, ca şi versul cu feţe diamantine, dintr-un ev apus, desprins din odele lui Horaţiu şi captat de undele unei sensibilităţi poetice moderne:

„Se-ntinde marea clară
pe-un prund de oseminte.
Nu-i nimenea cu prora
s-o spargă, s-o frămînte.
Doar şerpii taie apa
Spre-un ţărm ghicit în zare,
trecînd peste adîncuri
ca semne de-ntrebare.

Catargul putrezeşte
la margine de timp
acolo între Hades
şi-acele culmi în nimb.
Nu m-amăgeşte ceasul
să număr nestemate,
nici nu mă cheamă-n urmă
furtuni şi vrăji uitate.

Vezi, orice amintire-i
doar urma unei răni
prin ţări, prin ani primite,
pe la răscruci şi vămi.
Nu aştepta păţanii
să izvodesc, alese.
Deşartă născocire
e vorba ce se ţese.

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt
şi, fără de-amintire
şi ca de subt pămînt,

Scanned with OKEN Scanner

s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumseţea şi cu moartea
lucrează peste noi."

(*Ulise*)[40]

De la versul lui Eminescu limba română nu-şi dezvăluise în asemenea grad însuşirea de a pătrunde în stratul din adîncuri al lucrurilor, înălţîndu-se pînă la înţelesuri ale cuvintelor cu care ea nu se mai întîlnise niciodată pînă atunci.

Răsuna-va ea oare aidoma, pe coarde noi, după alte trei sferturi de secol?

[40] Poemul a fost analizat cu finețe, din perspectivă stilistică, de G. I. Tohăneanu, *Structura stilistică a poeziei „Ulise" de Lucian Blaga*, în „Limba română", XVIII, 1969, nr. 2, p. 105—112 şi în volumul *Dincolo de cuvînt*, p. 213—222.

Scanned with OKEN Scanner